文学人类学论丛

神力的语言

——“圣经与文学”研究续编

Being a Second Study of "The Bible and Literature"

□〔加〕诺思洛普·弗莱（Northrop Frye）/著
吴持哲/译



社会科学文献出版社

China

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

本书以《圣经》与西方文学关系的探索为主，说明语言的神力以及人们的感情如何与语言形成密切关系的过程。

弗莱对《圣经》与文学传统内在联系的深度洞察，充分体现了这位20世纪最为博大精深的文学批评家之一对西方文化的精神源头的珍视，他的批评丰富着人们对古老经典文化蕴涵的理解。

ISBN 7-80190-234-3

9 787801 902344 >

ISBN 7-80190-234-3/B · 017

定价： 25.00元

China

I106.99/4

文学人类学论丛

神力的语言

Words with Power

——『圣经与文学』研究续编

——Being a Second Study of 『The Bible and Literature』

[加]诺思洛普·弗莱(Northrop Frye)/著

吴持哲 译

首都师范大学图书馆
藏书章

首都师范大学图书馆
21672288

社会科学文献出版社
Social Sciences Documentation Publishing House

China

图书在版编目(CIP)数据

神力的语言/〔加〕诺思洛普·弗莱著；吴持哲译．
—北京：社会科学文献出版社，2004.8
（文学人类学论丛）
ISBN 7-80190-234-3

Ⅰ．神…　Ⅱ．①诺…②吴…　Ⅲ．文学研究—世界
Ⅳ．I06

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 062460 号

China

文学人类学论丛

学术顾问 饶宗颐 李亦园 乐黛云

主　　编 叶舒宪

编 委 会 彭兆荣 萧 兵 徐新建 方 宁
庄孔韶 孙绍先 臧克和 吕 微
吴广平 王铭铭 王 杰 郑元者

主　　办 中国文学人类学研究会
海南大学比较文学学科

China

我希望你能写一部书，说明语言的神力以及人们感情如何与语言形成密切关系的过程。

——S.T. 柯勒律治1800年9月致W. 戈德温的信

China

神话与意识形态

——《神力的语言》中译本序

叶舒宪

过去的20世纪被人文学界称为“文学批评的世纪”。加拿大的诺思洛普·弗莱是20世纪中最引人注目的文学批评家之一。《神力的语言——“圣经与文学”研究续编》（1990）是弗莱继1982年出版的《伟大的代码——〈圣经〉与文学》一书之后，对同一主题的深入研究之成果，也是他近半个世纪学术生涯中最后一部独立撰写的著作。《神力的语言》中译本的问世，对于我国学界较完整地把握这位批评家的理论遗产，重新审视作为文学文本的《圣经》，以及宗教与文学的关系、文学与意识形态的关系，都是非常有益的。这篇短序不拟全面评价弗莱的批评理论，仅就本书所体现的批评观点的变化略加说明[①]。

---

① 对弗莱文学批评理论的较系统的评论，请参看拙著《文学与人类学——知识全球化时代的文学研究》第五章“弗莱的文学人类学思想”，第122～154页，社会科学文献出版社，2003。

China

从神话入手去把握作为整体的文学之结构规则，是弗莱所倡导的原型批评一派的最大特征。因此，文学理论界一般习惯于把弗莱的批评理论放置在结构主义的阵营里。综观弗莱一生的理论发展，可以说较为明确地体现出他从神话出发考察文学现象，最终尝试从神话和意识形态的双重视角考察文学的重要变化。追索这种理论维度变化的深层原因，可以说20世纪80年代以来后结构主义思潮和文化研究的蓬勃兴起，给弗莱晚年学术视野和观点带来新的特点。这种变化在他间隔8年的两部著作的对照中可以得到清楚的印象。《伟大的代码——〈圣经〉与文学》专注于文学语言、意象和表现模式的分析；而《神力的语言》则在继续这种分析格局之外，拓展出了意识形态分析与文化批评的若干层面。像德里达、福柯、罗兰·巴特等代表理论新潮的学者名字进入这位原型批评派宗师的晚年著述，还是非常引人注目的。

弗莱在本书导言的一开始就重申他坚持毕生的批评理念——即从神话与文学一致性的原理出发，寻找文学与神话共同的形式上的结构规则。这既不同于新批评派那样专注于文本本身的过细分析，也不倾向于把文学当做历史或意识形态的现象来研究。但在书中具体论述中，他还是表现出了对意识形态、权力、性别政治等方面问题的浓厚兴趣。如在第一章里，他就正面提出了意识形态与言语模式的关系的问题："是什么东西产生意识形态的？为什么社会当局要用词语为自身的权力做出理论解释？"他的回答与以往的各种意识形态论均有所不同，那就是：传统神话产生意识形态。

China

每种意识形态开始时都就其传统神话体系中意义重大的部分提出自己的认识，并利用这种认识去形成并实施一种社会契约。这样一来，意识形态便成了应用神话体系。

弗莱就是这样把对神话与文学关系的认识，扩展到了意识形态与文学关系的再认识。他通过对基督教《圣经》与西方文学表达模式的关系的研究，说明了意识形态为什么总是根据自身的需要去改变神话，又是如何重写神话的。诗人也因为其与意识形态的或认同或反叛的关系而呈现为不同品格。他的作品或者是现存社会秩序的证明，或是对该秩序的一种想像的颠覆。如此看来，原来只属于语言修辞一类的文学表现问题，现在也具有了社会政治的深层解读的可能。我们在此清楚地看到弗莱晚年文学批评观“与时俱进”的一面，有学者称他为“文化批评家”，是有充分理由的。

再比如，本书第六章从性别政治的角度讨论伊甸园神话一节，也充分显示了弗莱如何接受了女性主义批评的影响，把传统的文学原型分析纳入到文化政治的场域之中。这样就可以相对避免对原型批评和结构主义的一贯指责——形式主义倾向，更加有效地将文学形式规则的研究同文本内容的把握统一起来。弗莱根据他对远古中东神话中大地女神神话的了解，认定“自然母亲”的神话观念是上帝用泥土创造亚当故事的直接源头：

十分明显，编造伊甸园故事的意图之一是想把《圣经》以前大地女神的神圣统治地位转移到象征男性

China

并高踞苍天的圣父上帝身上。在 adamah（泥土，语法上属于阴性）中还可以见到大地母亲的一丝隐约的凶相，最初的人系用泥土捏成，堕落后他又回归到泥土。

当夏娃沦为导致堕落的祸首后，原先仅属象征上是男子的优越地位便反映为确是具有男子性别的人在社会中的优越地位，按上帝的说法，这是人被逐出伊甸园的重要后果。……按照保罗的说法，基督是第二名亚当，要求恢复亚当所失去的伊甸园；而在传统的基督教中，圣母马利亚是第二名夏娃，她生下了救世主，去为人类赎罪。

从以上的例子可以看出，弗莱对《圣经》与文学传统内在联系的深度洞察，既体现了这位 20 世纪最为博大精深的文学批评家之一对西方文化的精神源头的高度珍视，同时也表明了他如何随着时代与知识的更新而不断拓展着自己的批评视野，丰富着我们对古老经典之文化蕴涵的理解。诚如当代法国学者克里斯特娃所指出的，弗莱是要在西方文学传统的世代演进之中保留《圣经》所传达的神圣信息。因为他已经把文学整体看成西方宗教与哲学的不可分割的对应物了[①]。参考“太初有言”基督教创世观，以及克里斯特娃的这个观点，可以帮助我们理解弗莱这部搁笔之作为什么要取名叫“神力的语言”。

弗莱的著作因为涉猎广泛，引证过于渊博，向来为各

① Julia Kristeva, The Importance of Frye, in *The Legacy of Northrop Frye*, edited by Alvin A. Lee and Robert D. Denham. Toronto: University of Toronto Press, 1994, p.336

China

国的翻译者所畏惧。吴持哲教授是我国英语学术界为数不多的弗莱研究专家，他自上个世纪90年代以来坚持不懈地努力，多方联系，将弗莱的众多的英文著述收集齐备。吴教授虽年逾古稀，仍然数十年如一日地从事翻译和研究工作，不计较个人得失，不图报酬，摆在读者面前的这部高水准的中文译本便是凝聚着他多年献身学术的智慧和心血。

是为序。

2004年4月21日于北京西坝河

China

导　言

几年前，我出版了一部专著叫《伟大的代码》，副标题为“《圣经》与文学”，本书可视为该书的续编。我之所以使用“与”字，其初衷并不在于要把《圣经》中的文学特征分离出来，或干脆写一部《〈圣经〉即文学》的书，因为已有许多书写这一课题了。当时我只是想说明，《圣经》通过其叙事和形象所揭示的全书结构，与西方文学的传统和体裁之关系是多么密切。鉴于仅仅对《圣经》的结构和预示论（typology）进行初步的考察就可写出整整一部书，我便立意要再撰写一部续编。但我随即发现，至少对我说来，考虑为前一部书写个续编是一个错误；正是由于判断的错误，未能另起炉灶，本书的进度便被拖延了。尽管如此，本书仍沿用《伟大的代码》一般的格局，并引用该书的某些材料。为了使读者便于参照那部书，凡在引用该书的地方我都用括号标明该书的页码。但是我认为，其他的一切内容本身却是完整的。那些对《圣经》一书感兴趣的读者们，见到我这部书写了三章才提到《圣经》，也许会感到恼火，可是舍此之外，任何“捷径”只能是更为崎岖。

《伟大的代码》是一部很易招惹是非的书，对书中的缺陷我是深感遗憾的，但是对我说来，重要的是竟有如此众多的

读者对它做出同情的反应，这样一本书竟吸引了如此广泛的关注，是我始料未及的。有一点看来是清楚的，即不管《代码》一书有无可取之处，它总还是为满足社会实际需求办了一点事。本书则更注重文学批评理论，力图在使读者更加理解《圣经》与文学传统关系的层次上，对《圣经》进行一番重新的考察。所以，本书多少也可说是我出版得更早的《批评的解剖》（1957）的续编。实际上，这部书在相当程度上，是我对自己的文学批评观点的总结和复述。

本书中难免要重复《伟大的代码》一书中的某些话题；但是最初发现本书开卷时的写法多少有点像（或实际便是）对过去的告别，确是一件令人气馁的事。不过有些另外的因素使我们消解这种气馁。首先，由于语境不同了，有些读者虽在阅读我以前著作时感到困难（邓纳姆教授出版的书目提要[①]已非常清楚地说明人们对我著作曾存在大量的误解），不过读了本书，他们会发现是非更易于明辨。例如，本书开卷几章中关于言语模式的序列虽几乎覆盖了《伟大的代码》一书中维科式序列的相同的现象，但阅读起来更简明易懂一些。当然，重复性恐怕仅是由于首次对它进行修正才产生的，可以说属于次要的一面。

其次，我在《批评的解剖》等著作中所陈述的关于文学批评的一般立场，始终是围绕着神话与文学的一致性，以及神话的结构和民间故事、英雄传说及其他有关体裁的结构如何继续构成文学的不同结构的。《伟大的代码》一书在许多地方得益于维科[②]，他是现代思想家中第一位理解一切主要文字结构的，从历史上讲都是由诗歌和神话结构演

① 指罗伯特·D.邓纳姆：《关于诺思洛普·弗莱著述及学界对其评论的书目提要》，多伦多大学出版社，1987。

② G.B.Vico（1668～1774），意大利哲学家。

China

变而来的。但是即使维科，对文学持续的社会功能也并无多大兴趣，因而很少关注是什么原理促使这种功能恒久不衰的。谢林[①] 从相似的前提出发，情况也如此。从弗雷泽[②]开始，近代已发表许多出色的文章论述格雷夫斯[③] 在其《白色女神》一书中所谓的诗一般神话语言的历史原理，其中包括默西亚·伊利亚德[④]、约瑟夫·坎贝尔[⑤] 的著述及若干部弗洛伊德、荣格和其他心理学派的书。但是这些著作通常仅对文学流露淡薄的兴趣。格雷夫斯虽属例外，但在我看来，他对白色女神所持的崇拜态度促使他的文学视角极大地偏离我们的焦点。

我本人在这个问题上的主要论点可以扼要地概括如下：每一个人类社会都拥有一个神话体系，这个神话体系由文学加以继承、传播，并赋予它千姿百态。比较神话学是一门颇具魅力的学科，但是，如果它仅仅停留在模式的结构上，它就会很快丧失学术研究的必要性。人们普遍的理解，是认为这一学科应具有心理学或人类学的基础；殊不知文学（及文学批评）才会在历史语境中呈现神话体系，因而是神话的主要又非常重要的延伸。与此相反，文学批评如果切断自己在神话体系中的文化和历史的根子，它就会很快丧失生命力。文学批评界中有些流派停留在对作品文本的过细分析上，以为这样做便是批评的目的；另有流派将文学作为历史或意识形态现象进行研究，并认为文学作品都是阐明文学以外某些

① F.W.J.von Schelling（1775～1854），德国哲学家。

② J.G.Frazer（1854～1941），英国人类学家。

③ Robert Graves（1895～1985），英国作家。《白色女神》（1948）是他的主要诗歌理论著作。

④ Mircea Eliade（1907～1986），美国芝加哥大学教授。

⑤ R.J.Campell（1867～1956），英国传记作家、神学家。

China

事件的文献。但是后一看法忽略了下列主要结构原理，即文学起源于神话，正是这种原理才赋予文学以千百年来虽经意识形态一切变化，仍具有其传播的力量。这种结构原理当然受社会和历史因素制约，并且不会超越它们，但是结构原理始终保持一种足以说明文学总体本质的形式持续性，这一形式持续性有别于它为适应社会环境而产生的变化。

如果采纳神话与文学一致性的原理，这就意味着必须十分重视文学与宗教之间的关系，因为文学是文化的一个方面，而文化可以追溯到远古时代。当时"宗教"一词所覆盖的文化领域要大大超过今天的范围。在《批评的解剖》一书中，我非常注意将两者区别开来，原因在于宗教一直都是文学的近亲；正因为如此，宗教也可能对文学的完整性构成险恶的威胁。不论在本书还是《伟大的代码》中，我的兴趣并不在宗教和文学，而是在《圣经》与西方文学。在任何一种文化中，介乎宗教与文学之间的，有无数的"非此即彼"的冲突、窘境，或是用一文雅术语——难解的疑团（aporias）。在西方文学与《圣经》之间，同样存在着冲突，不过对我说来更为直接的，是两者都用共同的语言写成。《圣经》作为西方世界主要宗教的源头，其权威性不再需要更多强调了。但是，它像幕府时代的日本天皇一样，权力基本上停留在理论上；而我们真正具有权威性的文字资料却是用其他语言形式留传下来的。这十分类似文学就意识形态而言历来所起的作用：每个时代，意识形态都缠绕着文学，人们通常总把很不相同的意识形态和辩证逻辑的语言结构视为胜过我们所设想的词语在文学中的用途，并认为前者是对待语言的更可靠的途径。这种将文学语言形式贬为低于其他语言形式的倾向，虽存在不少问题，却基本上从未发生过变化。

人们未必都能认识到，这一领域中我们不得不面临的

种种顽强的偏见，都是由语言产生的。就传统而言，宗教研究是所有语文学科中最反对文学的。自《圣经·新约》成书年代以来的基督教学者，以及略有不同的犹太教学者，都认定诗歌和寓言是其他宗教才有的东西，因为他们自己才拥有"真理"，而真理虽可用描述的、概念的或修辞的语言表述，却永远不能用文学性语言传达。这种偏见即使面对如下事实还依然坚持，即除了一些无关紧要的例外，《圣经》全书都是用神话和隐喻的语言写成的。总之，《圣经》还是一部文学作品。本书力图再一次解释清楚，这个"还是"指什么而言，为什么人们对《圣经》的最初反应必定是一种文学反应，为什么在《圣经》中，一切与"真理"一词有联系的价值观，只能通过神话和隐喻方才能获得。当我开始思考要写一部论述《圣经》文学语境的书时，我陷入了形形色色的反文学偏见的包围之中。宗教内部有一种原教旨主义的反应，它干脆尽其所能地否定《圣经》存在什么神话和隐喻，并断言《圣经》中的真理都是用历史和教旨语言表述的。另有一种教会机构的反应，虽承认《圣经》的许多内容具有诗歌性质，但其结论却认为，基督教和犹太教传统的教旨评述才构成宗教的真正基础。更有一种观点，虽或多或少地同意《圣经》语言的神话性质的说法，但是把这种神话性质视为污染了这圣书中的真正陈述或曰"布道"（kerygma[①]，我在《伟大的代码》中采用了这个词，理由见本书评述）。我想，我历来不改初衷的观点可以用"文学性的拘泥于字面"（literary literalism）一语来表述；literary literalism 一语虽含节奏却招人厌恶，这样就

① 弗莱在《代码》（第 29 页）中解释，kerygma 是一种特殊的修辞模式，是传统称作"启示"的内容之载体，不用抽象和类比等超验性语言，主要使用于《福音书》

可令人难忘。《圣经》完全可以按原教旨主义者的愿望，按它字面去阅读，但是其真正的字面含义却是一种富有想像的、诗意的含义。如果持上述几种观点的人把他们关于语言的观念彻底扭转一下，那么不管词语会给他们带来什么，都将出现一些十分有趣的现象。

当然了，无独有偶，不仅宗教学术界持有反对文学的偏见，文学批评家们也怀有反宗教的偏见；不过两种偏见本质相同，仅是颠倒一下而已，所以我不必在此赘述。多数偏见都是由于对内容的重要性、诗人个人的信仰等理解错误才滋生的。诗人之成为诗人，并不由于他嘴上说过什么。我所说的情况几十年来已发生很大变化。不久前，文学批评家中专门对《圣经》感兴趣者为数不多，且处于守势；今天，他们已人数众多，研究成绩卓著。由《圣经》研究转向对文学批评产生兴趣的人数也相应地增多了。但是，尽管我不是序幕的主持人，我还不至于沦为老年合唱团的成员。《伟大的代码》经常被人们视为一部反历史的书，因为《圣经》中竟然会存在该书中所展示的叙事与形象的协调一节，按因果关系说是缺乏历史依据的。但是这种协调在历史中确实存在，因而情况就更麻烦了，不过并非人人都对这种模式的改变有思想准备的。

在我看来，更严重的问题，在于为数众多的文学批评家还像研究《圣经》的学者们那样，不愿意承认神话和隐喻构成他们自身学科的首要语言。自从柏拉图以来，大多数文学批评家都将“思想”一词与辩证和概念的语言特征联系在一起，忽略或否定还存在诗歌的、想像的思想。这一立场一直延续到20世纪，I.A.瑞恰兹在《科学与诗歌》[1]中还指出，

---

[1] 英国文学批评家I.A.Richards（1893－1979）于1925年出版的论著。

科学思想已取代神话思想，因此诗人必须限于仅作一些伪陈述。T.S. 艾略特的早期文学批评虽比他要谨慎得多，同样在"思想"一词上暴露出一系列混乱的认识。从那时起，人们才逐渐地认识到，神话思想是无法取代的，因为它构成一切思维的框架和语境。尽管如此，陈旧的观点还以更为诡秘的形式持续下来，至今仍有很多文学批评家既无视又鄙薄产生文学的心智过程。

我们迫切地想要把文学批评发展成一门从语言学讲是成熟的学科，这还涉及将此学科与一定的哲学基础挂起钩来，这样做，依次又意味着人们会误解文学的核心范畴是简朴又原始的神话及隐喻的说法。我现在不谈语言学或符号学，二者着手研究的方向就不同；而是谈文学批评的方法，并尽量迅速地进入非文学的领域。

最近20年来，涌现的新文学理论之多，令人无所适从；我对任何一种理论都不怀敌意——有所保留并不意味着敌意——但在我自己的观点中，存在着不同的理论蕴涵；若不对它全面阐明一番，便会混淆视听。《批评的解剖》一书中的理论，就其较为狭义的形态而言，是基于神话与文学之连续和一致上的，这一点已如上述；尽管大多数其意见令我重视的批评家对拙著大度包容，却有另一些批评家试图将我的"神话批评"装入一具雕花石棺，与其他流派的文学批评隔离开来。可是那部1957年出版的拙著中还有一个更广阔的也更接近 theoria① 一词内涵的观点，当时是针对"文学批评不是寄生于文学便是属于另一学科的延伸"的论点而发的。对我来说，这种蕴涵在于表明，文学批评是一门自成一体但难以穷究的学科。这一道理虽显而易见，

---

① Theoria，理论，在希腊语中作"思考"、"见解"讲

然而事实上却远非如此。自成一体是一种关于文学批评的最初的直觉或推断：它并不规定任何大纲，也不预定任何目标，而仅是借以使我们研究的机制运转起来。这是一种可称为启迪式的推断，我们采纳它是为了观察会产生什么结果。然而由此而产生的，恰恰便是这批评本身。

我最初从事写作时，便已意识到文学批评与文学是有所区别的，因为我自己是从事批评的，并不是诗人、小说家或戏剧家。可是，我感到自己的“创造性”并不亚于那些从事创作的人，因为创造性是一个作家智慧的属性，而并非他所从事的哪类体裁的属性。那时候，当务之急是要捍卫文学批评这门完全有权存在的学科。自那时起，情况发生了逆转，就像迷人眼目的画那样，当前景是黑色、背景呈白色时，画面是一回事，而当采用黑底白物的透视法时，画面却是另一回事了。今天，文学批评仿佛正将文字作品的整个领域都接收过来，有待捍卫的倒成了文学及其他传统的较小的文类的完整性了。文学批评现在面临的是十分矛盾的任务，即既要明确文学的界限，又要开放这些界限；不过在文学批评与它所批评的对象之间，依然还应开展持续的对话。

每所大学都盼望所聘用的人文学科教师人人成为“著述甚丰的学者”，但就当前文学批评的情况而言，并非人人能做到这一点。因此，理应开拓一些文学批评的方法（包括我自己的狭义形态的研究方法在内），使学者们能写出一些主要属学术性的文章，不仅促进人们对文学的这一整体理解，而且还显示足以胜任这一领域的研究。不过，还应有一批名副其实“善于写作”的批评家，他们虽属于不同流派，表面上存在种种分歧，但在我看来，他们基本的观点是一致的，由此便可逐渐就这一学科达成共识，从而

China

"构筑"一套意义远远超过将它"解构"的体系。这种情况与文学界的局面是对应的，因为在大批赶时兴传统和思潮而创作的作家中，具有"独创性"的作家仅构成其核心。

奢谈文学批评界存在共识，这话听来仿佛荒唐透顶，因为浏览一下无数评论文章的摘要，通常仅发现论者偶尔对某种社会时尚或幻想抱有一致看法。但是，我们在关于某位作家或某个历史时期的文学批评著述中，能够发现大量具有洞见甚至智慧的深刻文章，这些文章单独存在，还未与不同的作家或历史时期联系在一起。我们通常所缺乏的，是一种更为广阔的视角，这种视角只有把文学批评视为独成体系的整体时才能产生，但是，搞人文学科的学者都感到独成一体的文学批评的提法是一种威胁，因而十分自然地盛行起漫无目的地兜圈子，由"文本是一切"到"文本不足为凭"，然后再由"不足为凭"回到"一切"。

在本书中，我按自己的思路叙述，不参照其他文学批评流派的观点，但这样做，并不排斥自己对问题的见解与其他流派似乎相似、存在共识，至少我的以下信念也许是正确的，即在文学批评界，一致性确是存在的，尽管不同学派之间逻辑论证的分歧可能掩盖了一致性。这种多元化的倾向应任其穷尽地发展，然后才可由一元化的运动卓有成效地取代它。在此以前，这一倾向的不利之处，在于任何学派虽可做出有益的成就，但是每一学派都部分地关注如何宣扬自身的观点；这么一来，不同学派便在文学批评界形成一个彼此论争交错出现的领域，从而使文学批评难以出现真正的进展。

就这一点而言，读者会发现本书中的一种倾向，这一倾向也是过去20来年中始终贯串于本人著述中的，即我较少以从事纯学术的读者群体作为对象，而是更多面对大学本科生和非专业的群众，当然也包括任何愿意采取一种更

China

为超脱态度的专业文学批评家。我知道，这一方针已使一些甚至同情我的学术评论家不知所措，也驱使其他一些人陷人学究式的歇斯底里发作之中。

我采取这种“面向大众”的策略，理由有二：一是本人深信，人文学科中一些崭新的发展方向只能来自这些外行群众的文化需求，而不是产生于文学批评的任何一种理论，其中也包括本人称做的理论。另一理由是，坊间不时出现一些书，说什么我们社会的教育机构背叛了文化遗产，从而使成长中的年轻人粗野到对传统一无所知。这类图书往往十分走俏，显然使人人都深信必须采取点措施了。措施并未采取，主要原因在于，私下呼吁采取行动者的惟一意图仅是要刺激一下教育界的官僚主义。我认为，这样做是找错了门路，而且还会在教育原理中引进一些可能遭到误解又绝对不必要的主观意图。毋庸置疑，惟独最广泛的群众时刻意识到需要人文学科方面的知识，才能为教育事业带来人人会感到必要的突破。所以，尽管别人议论我的文学批评方法缺乏力度（rigor），只要我的方法还不处于僵死（rigor mortis），我对那些议论都是置之度外的。

我将文学批评理论视为一种全面思考（theoria）的观念，也许有助于说明《圣经》在我批评理论中的作用。在《批评的解剖》一书中，撰写关于不同体裁的理论时，我不由自主地陷人这部圣典，以及类似的世俗著作或对《圣经》的戏谑仿作之中，把它们视为可以在文学的框架内进行合理考察的最为全面的形式。我随即又想到，这一视角还可以倒过来，即由《圣经》着手，再去考察世俗文学。世上谁也不会试图不从《可兰经》着手去研究伊斯兰文化，或不从《吠陀经》和《奥义书》着手去研究印度文化；为什么从《圣经》着手，向外扩展去研究西方文化就不会得到

同样的收获呢？由于《圣经》是用诗的语言写成的，同样可能将它视为西方国家文学经验整体的一种缩影。《圣经》在宗教等方面的权威性不属于本书探讨的范围，因为本书所探讨的，是《圣经》的整体性规范在多大程度上表明或象征着欧洲世俗文学的广阔得多的想像力整体。

近年来，评论界就爱伦·坡的小说《失窃的信》开展了不少讨论。不少意见认为这篇小说是一则心理学寓言，还提出诸如信件本身是否象征着阴茎或阴蒂等问题。如果一定要如此猜测其寓意的话，还不如实事求是地承认信件是一项文字信息。一则关于文字信息的故事，是不同的人都想篡夺，但由于不明其底细而篡夺不了，又正因为他们面对它目瞪口呆才摸不清底细的；对我来说，这样的故事正属于我将在本书中谈到的那种寓意。对于文学批评家们来说，我所说的"失窃的信"是指《圣经》这部通常被排斥在文学讨论之外的书，可是在我心目中，惟独这部书才能将文学批评的主要问题都集中到一个焦点上。对于研究《圣经》的学者来说，其"失窃的信"应是神话和隐喻的语言，《圣经》基本上是用这种语言写成的，可是这种语言却遭到历史及教义的大力排斥。正如我已在上文所指出的，他们的这类观点比几年前已有所收敛，但是在认识上还应该更加明确一些。

本书的上编列举语言表达的不同方式，并设法探讨以下问题：文学所特有的社会功能是什么？诗人如具有权威性，这种权威性的基础又是什么？这类问题如今听上去已像是浪漫主义的滥调了，因为文学批评的重心已由诗人转移到读者身上，读者成了参与到对诗人文本误读和解构的艰巨劳动中的人。我实在不明白，读者怎么会获得如此非凡的功能，除非文学中有某些东西赋予他们这一本领，但

China

即便如此，我们只能又回到"什么赋予文学以这类力量"的问题上来。不论最后的答案是什么，诗人的权威性总是与诗语言之权威性紧密联系在一起的，而诗的语言则是世俗诗人与《圣经》大部分内容所共有的。

拙著的下编讨论文学中一个至为重要的形象"世界之轴"(axis mundi)，也即宇宙的垂直维度。在我看来，世界之轴这一提法之所以意义深远，首先因为它并非客观存在之物，而完全是属于语言世界范围的；其次，这一提法无论在《圣经》中还是其他地方都经常出现，并且十分重要，所以足以说明我关于"伟大代码"的原理，即是说，《圣经》的结构体系与"世俗"文学相应的体系是交相辉映的。对那些指摘我的论证"缺乏说服力"而为自己辩解的意见我并不生疏，不过我意识到，许多读者会感到本书的下编是一种令人迷惑不解的蛇与梯子的把戏[①]，而我也经常扪心自问：莫非我试图攻克的课题庞大得不着边际？另一个事实是，在可以引证无数文献的问题上，列举任何具体的例子都会给人以印象，说什么它们太单薄，或是选择得太轻率了。

可是，我希望：第一，关于一些深奥难懂的文学作品的评论，尽管十分简略，总还如常言所说能"提供线索"，指出一种说明作品部分含义的语境。第二，本书也许会帮助人们理解，为什么我们认为最严肃并值得进行深入研究的诗人，必定都无忌讳地运用本书所讨论的那类意象的。最后一点，本书还概括地提出，文学中彼此紧密关联的结构原理实际上是与文学及研究文学的经验联系在一起的。我目前还未从书中氛围脱身，尚无法猜测下编会有多大用

---

① 维多利亚时代英国的一种源自印度的游戏，人们掷骰子，这时板上出现一个标以蛇（象征罪恶）和梯子（象征美德）的不同图像。

China

途，但是不冒风险想获得成功的著作，是不值得尝试的。

构成本书下编基础的文学批评原理，是从假设文学批评是一个融会一体的系统这一前提中推断出来的。诗歌的想像力构成一个独自的宇宙，我们不能简单地按天体图那样去观测它，而是应视其为包含许多互相冲突的力量的世界去加以研究。这个充满想像的宇宙既不是由自然科学去研究的客观环境，也不是属心理学研究范围的主观的内在空间。这是一个介乎中间的世界，在这个世界中，高和低的意象、美和丑的范畴、爱和恨的感情，及感官经验的种种联想，都只能通过隐喻来表达，无法挥手叫它们离去，也不能将它们化为其它东西的投影。常人的意识是如此执著于主观与客观间非此即彼的对立，很难接受如下观念，即诗歌词语的状态既非主观的也非客观的，而是融会渗透于二者之中的。但是由于存在这种词序，才使人类生活（包括宗教）的许多方面出现很不相同的面貌，这些方面虽依赖于隐喻，但并不因为依赖隐喻而变得较为不“真实”。

当然，“隐喻性”这一概念也可能像“真实”或“现实”一样，是靠不住的。有的隐喻是启发性的；有的隐喻仅是不可缺少；另一些隐喻会产生误导或仅唤起幻觉；更有些隐喻构成社会的危险。华莱士·史蒂文斯曾谈到“扼杀隐喻的隐喻”[①]。但是，不论好歹，隐喻总是在社会和个人的经验中占据一个重要的——也许核心的——领域。它是人类意识的一种原始形式，早在人们能够正常区别主体与客体以前很久，它已形成了；但每当我们想超越它时，我们发现自己真正能办到的，仅是将隐喻复原。

---

① Wallace Stevens（1879～1955），美国诗人，此话见其论著《必要的天使》（1951），第84页。

China

写到这里，我收到最近刚出版的一份文学批评资料，即伊达洛·卡尔维诺死后出版的《诺顿系列讲座》①，其中有一段话同样乖戾却令人兴奋，“只有在我们为自己确立无法指望其实现的宏伟目标时，文学才能永葆活力”。严格说来，作家并不确立这样的目标，这类目标是由文学本身那种具有塑造力的气魄来建立的，这种塑造力的气魄是作者创作才能的源泉。不过一般说来，这一原理同样可适用于文学批评，这时批评家已远远地见到“批评能够而且应该理解文学”的至理名言，而对其它逊色的提法则不屑一顾了。

我的文学批评思想中，有很大一部分是基于亚里士多德的术语 anagnorisis 的双重含义“发现”或“识别”的：若是强调某事物新的出现，可理解为“发现”；若强调某种重现，则可作“识别”讲。当然，每项真实的发现从某种意义上讲，都关联到以前曾是真实的事，而一切真正的知识，都包括“识别”，不管你如何解释这一词。无论如何，到了75岁的年龄，我只能从相反的方向，即如叶芝在《塔楼》一诗中提到的渔夫那样逆流而上到自己的源头，才能有所发现。希腊语中，“真理”（aletheia）一词的否定形式作“不遗忘”解；这足以说明，到了一定地步，寻求未知的事物就会让位于排除使我们见不到已存在事物的障碍。我希望这一追溯往昔的过程，不论成功与否，都能像我自己曾从中获益一样，对有些读者也会有所助益。

诺思洛普·弗莱

1987年于多伦多

---

① Italo Calvino（1923—1988），意大利作家，在《文学的用途》一书中有专文评弗莱，其《诺顿系列讲座》收在《下一个千年的六份备忘录》，第112页。

China

目　　录

神话与意识形态
——《神力的语言》中译本序
…………………………………… 叶舒宪 1
导　言 ……………………………………………… 1

上　　编

引车卖浆人的唠叨

第一章　序列和模式 ………………………… 3
第二章　关切和神话 ………………………… 32
第三章　本体和隐喻 ………………………… 68
第四章　心灵和特征 ………………………… 107

China

下　　编

主题的不同变体

前　言 …… 153
第五章　变体之一：高山 …… 158
第六章　变体之二：花园 …… 208
第七章　变体之三：洞穴 …… 254
第八章　变体之四：熔炉 …… 302

译后记 …… 350

China

上编

引车卖浆人的唠叨

China

第一章　序列和模式

一

鉴于每当阅读（或考察）一种文字结构时，我们的注意力都同时集中于两个方向这一事实，我不妨仍按自己历来的做法开始写这部书。我们注意力的一个方向是向心的，即极力去理解我们所阅读的文字；另一方向则是离心的，即在所读作品之外，通过回忆去概括语言世界中使用这些词语的传统意义。“能指”与“所指”之间的这种关系是变化无常的，而其变异便逐渐形成为不同的文字结构，并在含义上显示出不同的强调。我将这些变异称做“模式”，这一术语我曾在其它著作中用于另一种不同的语境，容下文提及。每一种文字结构都可能将其重心定位在某一模式中，尽管它还包括或隐含其它各种模式的一些方面。

历来用以指一部文学作品中各种模式的术语是polysemous（多种含义的），这一术语可以很方便地转换成一种关于词语产生影响的不同方式的批评法。就更为狭隘的含义而言，多种含义的理论起源于中世纪，我在其他著作中，主要利用那套理论，特别是但丁关于它的阐述。这套理论通常是与关于层次的隐喻密切关联的，是一种为方

China

使面运用的等级隐喻；如果我们记住，这类隐喻是指我们强加于主题的属于我们自己思想上的图式，而并不指主题本身固有的现象，那么它就不会产生误导作用。由“层次”所提示的从属性隐喻，例如说某一层次比另一层次“更高”或“更深”（可参照拉丁语中 altus 一词，它既指高又指深），更容易引起人们做出不相干的价值判断，可是有时候我们又无法省却它们。

我很想考察一下这种文字类别不同变体的序列。在一定程度上，它便是不同层次的序列，不过这类层次（含有许多限定条件）更接近黑格尔而不是但丁的解释。即是说，与其认为它们指等级的上下，毋宁说它们由内含较少向内含较多递增的。但若认为每一模式都是个自我封闭的实体，那么这种解释同样会引起人们误解的，事实上模式是绝不可能封闭的。每种模式仅属局部又不完满，正因为如此，在同一部文学作品中也存在其它模式，不同模式需要共存于其中。

我不是按历史先后提出这套序列——事实上，我的序列几乎采取与历史相反的方向。我们最易于首先提到的模式，在历史上恰恰是最晚才充分成熟的。我们不妨称它为描述模式，我们阅读这种模式的文字是为了获得关于书本之外的世界中某个方面的信息。这方面存在两种结构：一种是人们所描述的事物的结构，另一种是用以描述该事物的词语结构（前一种结构主要由后一种结构产生的，不过我们不应过早将事情复杂化）。从理论上讲，词语，也即“能指”，是从属于它们“所指”内容的，对它们所传递的信息而言属于随动系统。由描述性文章所传递的不同信息，自然而然地会促使相应的不同叙事类型的产生。有些描述性的叙事文章，如教科书，属于讲解性，一定程度上沿着

由较熟悉向较生疏的内容进展的方向，使学生可以启发式地循序渐进地掌握它。另有一些描述性著作，如大多数历史书，其叙述是与它们所描述的事件联系起来的。这种齐头并进的写法之所以可能，是因为历史事件与见诸史书的描述都是按时间顺序推进的。还有一些参考书，不是供人们从头到尾地阅读，而是遇到特定问题时才查阅一下。在参考书中，叙述可以按读者们已熟悉的纯属随意的一种方式，如词典是按字母顺序编排。我之所以提醒这些极其明显的事例，目的是想着重指出，叙事或序列的首要功能在于将文字表达的每种模式结合为一体，从《圣经》到电话号码簿概无例外。

采用描述性文体，可以大大减少读者去关注文章各个方面的词语之相互关系，而是去注意字面所专有的东西，也即如常言所说的“望文生义”。模棱两可、一语双关及同一个词作多种解释都应该避免；至少在理想上，名词和动词各自只有一个含义，即与一部著作的主题贴切的意义。若不作为例子或说明，修辞格、隐喻等等也应避免使用。具体说来，描述性文章的压倒一切的准则是恪守客观真理。读者在接触例如报纸那样的描述性文章结构时，重要的是设法区分自己能从中获得的是真实可靠的信息，还是仅属作者的杜撰或道听途说。只要这样的文字结构令人满意地反映它所描述的事物，我们便称它是符合实际的，并称其内容的细节为客观事实。

“真实”（truth）和“事实”（fact）这两个词具有很高威望，从而促使人们把描述性模式看成是一切模式中最根本、最必要的，它构成了按等级排列的其他一切模式的基石。描述便是我们传统上所说的“字面”意义，其中的词语具有传达不属文字的东西的功能。我曾多次指出，“字

China

面”（literal）一词是不合逻辑的，那种认为像《圣经》中的字面（描述）意义是基本的，没有它《圣经》便不可能真实的说法又是多么荒谬。《圣经》中并不存在自始至终或充分发展的描述性意义层次，如果存在，《圣经》就太古怪和反常了。人们早已认识到“字面”一词难以对付，尽管为上述真理而忧虑的书报检查官压制着这种情况。总的说来，文章中持续的描述技巧之出现要比《圣经》成书更晚，因为它们依赖于社会和技术方面的某些进步，这些进步必须经历漫长岁月才具有充分的功能。

例如，历史书的写作是从编年记、传闻及抄袭其他书籍中逐渐涌现，相应地，才形成重视研究技巧及文献论证的名副其实的史籍编纂学。考古学的出现不过200年，对史学尤其古代时期的历史是必不可少的佐证。我的意思并非指历史（更不用说如今所说的信史）仅仅是对外界事件的文字模仿，而是说，若不是描述将真实事件与史书中事件聚焦在一起，就不可能有今天所称的历史了。再说，对外在世界的研究也只有到科学技术获得发展之后，方才能用文字充分地表达出来。古代社会最具描述观念的作家亚里士多德在学术上即使不失去活力，也至少深受牵制，便是因为他特别在生物学观察中缺乏这类技巧，于是他主要关注的仅是另一种模式，这一点容下文再加说明。

这里还涉及一个政治因素，描述性作家必须是个民主的作家；其著作的真实性取决于他能否把自己的牌全部亮出来，与其读者共享他在每个问题上的知识。不同意他观点的读者必定会核对事实或将他的实验重做一遍。描述性写作的技巧与民主主义的理论大约从洛克[1]的时候开始一

[1] John Locke（1632～1704），英国哲学家。

同发展起来的，这一点并非巧合。当今一个民主政体的成熟，并不体现在其投票过程或对政要的选择上，而是包含在描述性写作的公开性原则之中的。虽然民主社会和极权社会都在理论上承认公开科学的权威性，但二者都通过隐藏或销毁有关文献的手段，极力控制历史著作中的公开性。

短暂的描述性叙事很可能构成自古以来人类交际的大部分。我这是指一些成篇的形式，在尚无技术的时代，这种形式主要限于一些回忆录，即作家在其记忆中将一些叙事汇总并保存下来。这类叙事属于德里达所说的“以理念为中心的”（logocentric）[①] 形式，这时作家实际上便是讲话的人。

在描述性模式方面，尤其在非历史的体裁中，我们采纳洛克的程序，即感知导致思考。这里的感知包括实验尚未整理之前的感知。正是在“思考”（reflection）这一阶段，人们通常便开始写作了，而这个词就包含了“镜子”（mirror）的隐喻，因为“反映”（reflect）于思想中的东西乃是感官感知尚未获得词形的资料。但是这么说丝毫不意味着可以由未获词形的东西一下子便跳到文字表述。任何直接导致思考的感知，从一开头便是一种力求用文字表达的冲动：词语的排列并不是在此过程中于半路突然出现的。头脑简单的人往往指责每个领域的学者仅仅发现他们以前想要发现的东西，仿佛一切真正的发现都是由无知或纯粹的侥幸得来的。不过，感知本身便具有潜在的言语性质，因为它是由内心已存在的一种言语假设（如，我想是否……）开始，并直接趋向于用言语实现的目标。

描述性文章的发端，也即促使它一直写下去的力量，

① 见雅克·德里达：《论写作学》，G.C. 斯皮瓦克 1976 年英译本。

是词语顺序的排列；在这类文章所涉及的意识层次上，词序便是句法或语法的顺序排列。但是从某种意义上讲，这种启动力是排除在描述的过程之外的：它虽存在于中心，然而只要描述性文章本身想保持其绝对完整性，它就应是一种基本上不受检验的假定。描述性作家一般都希望自己思考中的事实是“不说自明”的，因而使读者不去注意他本人如何安排词序：这不仅指把各种信息连贯起来的过程，也指如何创作即将未具文字形态的东西转化为一种文字结构的过程。

尽管如此，词语绝不可能向我们的思维直接传送任何非言语的东西。词语只能用自己的形态和语法惯例来传送非言语的东西。在英语中，一种这样的主要语法程式是主谓宾结构。在此过程中，非言语化的事实之权威性受到极大削弱：我们虽可以推托，说什么主谓宾关系乃是一切事物本质中固有的，但即使这种关系已构成语法传统，它还是限制了我们通过这一途径可以达到的境界。例如，想要通过由名词和动词组成的繁琐的文字网络去理解不少当代科学，是困难重重的。这种文字网络总是坚持要把时空中的过程转换成空间的东西，其实如今人人都认识的是时间中发生的事件。我们的文化中，基本上已无人再天真地相信语言是传播非言语性内容的透彻明了的完美手段了。

由此可见，我们不妨把描述性著作中安排词序的过程称做能动性遭到排斥，虽断定其存在，却并不构成人们注意的焦点。词序一旦构成注意的焦点，它便属于另一种写作模式，我们不妨称之为概念的或逻辑论证的模式。在概念性文章中，原先称作“真实性”的成分就应从内部寻找了，也即从词语本身所包含的信息而不从它们对环境的反映中去发现。由描述到概念的变动与亚里士多德所说的

China

“模仿”（mimesis）过程是并行不悖的，亚氏便是用模仿一词阐明艺术对自然的关系。当我们说“艺术模仿自然”时，我们会本能地想到一件艺术品，譬如一幅画，是对画以外自然界一个原型（风景之类）的临摹。在一定程度上，情况可能如此，不过我们最终会明白，最好还是把艺术对自然的关系设想成一种内在关系，因为用亚里士多德那套行话来说，艺术是形式，自然是内容，自然是包含在艺术中而不是映现在艺术中的东西。

这样就使绘画批评获得更加广阔的视角，尽管所有画家都认定自己只是画所见到的事物，更有一些无能的批评家（虽然人数已寥寥无几，但以前曾占优势）认为，一幅画的价值取决于它的内容与画外之物的酷肖程度。但是在摄影术中，一如描述出现其他一些模式那样，相当晚近的一项发展体现在主要强调外在原型的如画一般的传达。

概念性文章的作者，像描述性作家一样，追求着词语能够赋予他的客观真理；他同样诉诸于自己的清醒意识及客观性的感受。不过他是在自己构建的文字秩序的范围内追求这种真理的，这一点体现为使叙事过程高度紧凑起来。至关重要的，是句子乙必须继句子甲而产生，并且应运用一些逻辑规则，确保全文都做到正确的承前启后。叙事变成了一种论证，而论证旨在对读者行使一种强迫的力量，在作者本人和读者双方的思想中激起诸如“我不得不认为……”、“我只好接受……”等反应。几百年来，人们在论证中的这种强迫感始终是一种强大的文化力量（参阅《伟大的代码》11 页），而且人们广泛认为，论证的力量在人的行为举止中乃是一种主要的决定因素。由此便产生另一个问题，即词语对力量的关系，本书的书名已含蓄了这层意思。

China

在概念性著作中，十分强调词语的力量如何协调其中的言语成分，因而这类著作全力关注与协调原理紧密相关的那些成分。这类成分体现为时间、性质、本体、存在等条件，它们必定都是抽象的，直接关系到文字结构本身，而与外在世界却保持着某种距离。

这里，概念性文章有两个特征对我们十分重要。一个特征是，模棱两可并非仅是意义的障碍，反而可能变成一种积极的建设性力量。类似柏格森著作中的"时间"或斯宾诺莎著作中"实体"等名词，就应广泛用于不同语境中；不同的用法虽一以贯之，却并非简单的等同。另一特征是，尤其当与具体事物的关系不明确时，人们有时称概念性文章为"思辨性的"（speculative）。这里，又出现了"镜子"（拉丁文 speculum）的隐喻，不过出现在不同于描述性文章的"思考"（reflection）的模式中。如果我们提问，"思辨"（speculation）是什么东西的镜子？传统的回答是"存在"（being），这是一种概念的总体，它不仅超越个体的存在，也超越一切存在的集合体。海德格尔赞同以下说法，即哲学提出的第一个问题是"为什么存在万物而不是无物？"但是万物并非海德格尔所指的"存在"，因而上述问题依然变成了"为什么在一切存在之外还有存在？"

显然，尽管世上可能出现不计其数的概念性文章，但这一模式的最令人难忘的成就却是那些伟大的形而上学体系，也即力图将世界呈现于人们思想意识面前的那些结构。"体系"（system）一词是一种"空间"的隐喻，随着 19 世纪"时间"隐喻开始取代"空间"隐喻，一些哲学文类变得更为零乱，也更重视论证的历时方面了。与此同时，还出现一种试图把概念模式与描述模式合为一体的倾向，如出现在 20 世纪早年的号称为逻辑实证主义的运动中。在那

China

个时期，有人甚至说，形而上学乃是一种建立在误解语言功能基础上的巨大言语幻觉。凡是阅读过像亚里士多德《形而上学》的那样著作，从而大大扩展并刷新自己思维的人，不管其本身的哲学条件如何，还不至于轻信上述说法。总之，逻辑实证主义是认定"意义"（meaning）与"胡扯"（nonsense）之间一种我们已不再相信的对立关系。然而它对形而上学的偏见却是十分持久的。

凡是听上去是在挖苦读书人的话总会不胫而走；经常有人引用下面这两行诗，认为这两行诗是在肯定像百姓那样靠平常情理过日子的人，要胜过伟大的思想探索家一筹。

> He knew what's what, and that's as high As metaphysic wit can fly.
>
> 他懂得平常的情理，这就赛过高不可攀的玄奥文人。

可是这两行诗是17世纪时萨缪尔·巴特勒形容胡迪勃拉斯（Hudibras）[①]的，后者并非一个通达常情的人，而是一头迂腐又狂妄的驴子。胡迪勃拉斯学过哲学，知道该学科的核心问题是 quid est quid（什么是什么，即何为存在），巴特勒并未指出胡迪勃拉斯知道这一问题的答案，而只是说，他知道存在这样的问题。

形而上学结构本身由于其思辨（speculation）像湖水反映（reflecting）天空一般反映存在，因而包含一种沉思的品位，仿佛平常意识的β节奏在缓和下去，变成更似默想的α节奏。斯宾诺莎著作《伦理学》中大量显现的沉着便是一

---

① 巴特勒（S.Butler）讽刺诗《胡迪勃拉斯》（1663）中人物。

个例子。但是在概念性文章中还有一些别的成分限制着这种印象。在多数概念性文章背后，存在着传统的辩证思想，它将每一个问题都一分为二：采纳正确的推论，抛弃谬误的推论。这里面隐伏着语言的咄咄逼人的好斗用途：如果地道的骑士决斗胜了，那就为他而说尽好话；不过决斗失败的骑士还可换一身甲胄，伺机再克敌制胜。与此相反，描述性作品是设法逃避纷争的。描述性作家会说：数据都在这里，如果正确，它们便是既定事实；如果错误，那就毫无价值。但是，一旦把安排数据当做活动的中心，我们便进入一个以论证为中心的世界，这样或那样的论证是无止境可言的。排列数据意味着选择重点，而重点的选择是不可能绝对正确或绝对错误的。

逻辑推理文章不夹杂个人的客观性质虽是一种理想，而且是十分重要的理想，但是无人称的东西忽略了涉及个人的一面，我们不禁会怀疑，难道个人的成分可以断然不予考虑吗？人人都会像《答丢夫》[①] 中的奥尔贡一样公开声称“但我想这是正确的”，可是无论在描述或概念的写作模式中，作家对这样的话是不会当真的。不过亚里士多德的《形而上学》一开头也说了每个人当然都“想要”(horgetai) 知道的话。所以，概念性文章的客观态度，仅是由更像是一种主观的愿望或努力的成分开始的。这足以说明，除了从逻辑上无懈可击的结构外，还包含着其他因素。

怀特赫德就曾说过，“每一种哲学都多少带点隐伏的富于想像的背景色彩，这种隐伏的想像在推理的序列中决不

① 莫里哀1664年公演的喜剧。主角答丢夫是个骗子，奥尔贡遭他作弄仍执迷不悟。

China

会明显地表现出来"[1]。这里，我们又遇到类似能动性遭到排斥的情形。我们在考虑一项论证的逻辑时，注意力偏离了如下事实，即论证是主持该论证的人"想要"它成为正确的东西。我们当然无法将这种"想要"说成是某种纯粹主观的东西，就像奥尔贡因受母亲所灌输的思想，对答丢夫的虔诚深信不疑一样。有一种不掺杂个人成分的论证，要求以大家的一致意见及其他具有权威性的知识诚信为基础。即使如此，也有所忽略。从理论上讲，一项论证是否正确并不取决于提出它的那个人：无论由谁制定该项论证，都是同一项论证。可是谁都不很相信：我们从中总能察觉出与某个个人的瓜葛。

我们有时甚至怀疑，莫非整个形而上学体系可能是从一种个人的隐喻中形成起来的？我们常常遇到用图解说明道理的例子，如柏拉图在《理想国》中使用的分界线，还有用关联词来提示其它的图式。我们常说，有些东西"高"，有些东西"低"；"一方面"（on the one hand）是这样，另一方面（on the other hand）是那样；又说有些数据"在我们脑中"（inside us），另一些则是外在的（outside）。形而上学中运用的这类关联词说明了一个人在空间中的不同方向。这个隐讳的人体很可能便是构成整个操作的中心，这个特定的人在通过论证的面具发表意见。概念性文章的作者本人会说："当然，这文章是我写的，我说的是一本正经的事。"当作者不仅做了这一自我表白，而且这种个人因素进入核心，变成其文字表述的新的焦点后，那么逻辑论证便转变为修辞术；这时取代概念性文章的，则是意识形

[1] 见 William Whitehead（1931－）著：《近代世界的科学》第1章，1926。

态的东西，这是一种要求专致而不是理性的文字结构。20世纪早期的存在主义运动极力推崇几位概念性文章的作者，如圣·奥古斯丁[1]、帕斯卡尔[2]、克尔凯郭尔[3]，他们都曾强调这类写作与个人因素是无法分离的。

二

在《理想国》第一卷中，记录了苏格拉底与他一些朋友、弟子进行的一次大型对话，内容涉及“正义”（justice）一词。一名叫特拉西玛库斯（Thrasymachus）的学者断言，正义便是有利于强者的东西。苏格拉底轻易地否定了这一论点，迫使特拉西玛库斯哑口无言。但是除了苏格拉底本人的冷言冷语外，当时会场上也出现一系列的嘲讽的事。苏格拉底的弟子们对此不满，便敦促他充分说明自己的观点；这事本身便说明，特拉西玛库斯试图按更广泛的语境发表的观点，是应予以慎重考虑的。

特拉西玛库斯是一名诡辩文人，柏拉图认为像他这样的人，是在教导世人：善与恶、真与假对特定的场合说来都是相对的。诡辩派所关心的是修辞术而不是逻辑论证，并训练人们在法庭及公众集会上做有效的发言。

在柏拉图的心目中，修辞术比逻辑论证低下甚至可鄙乃是个不争的事实，因诡辩派的人为讲课竟然收取费用。特拉西玛库斯告诫大家，说他不会不计报酬就口授关于正义的重要解释的。苏格拉底的驳斥说明特拉西玛库斯确是个诡辩者，不过更加坦率和灵活罢了。苏格拉底仅仅说明，

---

① St. Augustinus（354－430），古罗马一主教兼哲学家。

② Blaise Pascal（1623－1662），法国数学家、哲学家。

③ Søren Kierkegaard（1813－1855），丹麦哲学家。

"正义"是一个很好的词，在其语境中应与其他足以表示一切值得钦佩的美德的词一同使用。特拉西玛库斯所说的却完全是另一码事：他是在替不用词语的权力世界辩护。他是玛基雅维里、霍布斯[①]、马克思及晚年的尼采的先驱：这几位人物都向我们展现如下的一个世界，物质的或其他的权力才具有效力，而词语则是无效的；使用正义这样的词，主要意味着凡是权力在握的人都在说明由他继续行施权力是合理的。

在苏格拉底看来，真正的正义，即只有靠辩证逻辑论证而不是用修辞术大谈一通所能获得的正义，只能存在于与我们世界不同的世界中。但是，真正能运用"正义"一词的世界在什么地方呢？是在另一个世界，还是人死后的世界，还是经一场革命改造后的我们的世界？或者是仅指那些知道宁可忍受不公正也不愿对人施加不公正的人群，因为他们也知道，"公正"虽是个重要的词，总还是含有意义的，而获得意义便意味着所谓的权力？只要意识到，专制的声音是在误用词语也即在撒谎，那么自由的事业就不是没有指望的。

上述答案中任何一个，甚至全部答案，都可能是正确的：《理想国》的10卷中仿佛都能找到它们的位置。但是，如果对沦为"不公正"牺牲品的人说来，特拉西玛库斯的观点无济于事的话，那么苏格拉底的观点也不见得更有助益：前者认为不公正"确属坏事，但世上的事就是如此"，后者则认为"公正"指人人都凭其本性做最适于他做的事。到了苏格拉底提出"高尚的谎言"可以保证他理想境界的稳定性时，苏格拉底和特拉西玛库斯似乎已处在十分相似

① Thomas Hobbes (1588—1679)，英国哲学家、作家。

的层次，并在谈论差不多同一件事了。《理想国》属于乌托邦文献，因而属于道德世界而不是智能世界。

不论一贯的辩证或逻辑在《理想国》中的作用如何，它反映的是一种产生于苏格拉底思想的个人观点。这时，我们便进入第三种写作模式，这一模式的基础在于作家与其所写著作的一致性。我虽说是“作家”，但在此领域中，理想的是讲话而不是文章。修辞性结构具有以理念为中心的特点；在这类结构中，即使文章的作者也表明是一个人在向一群听众讲话。正是修辞性文章令人联想起讲话这一点，才产生极其理想化的演说家，他们是以讲话为专长的修辞学家，从西塞罗到文艺复兴时期的人文学者，甚至其后继者，都是文化史上涌现的这类人才。再说，在《理想国》中，写文章的柏拉图与讲话的苏格拉底合为一体；在基督教的象征主义中，源自《以西结书》(1:10) 的4个活物重现于《启示录》(4:7) 中，它们与4名福音传教士马太、马可、路加、约翰是一致的，这4个人为基督口述的话提供书面的形态。

亚里士多德并不像柏拉图那样把修辞术贬低成与烹调并提的次等的艺术，不过他的著作《修辞学》开卷时便用了一个意义重大的词。他说，修辞学是辩证法的回舞合唱[①]。接着他解释道，修辞术的主要成分是辩证法所赋予的真正逻辑及对客观真理的追求。诉诸听众的主观及感情因素这种说法是很可疑的：我们虽承认修辞术可以按断续的逻辑跳跃（省略推理法）进行，但它依然应保持逻辑不受个人影响的持续性，由此可见，尽管亚里士多德尚有其他

① Antistrophos，指古希腊演剧时，合唱队向左舞动唱了诗行后，又向右回舞另唱一些诗行以回答前者。

China

作为，但他是赞同柏拉图理论上所持主张的，即存在着对一种真理的无私追求，这种真理从道德上讲要胜过修辞术，并应尽可能地约束修辞术。这一论点的障碍在于修辞性的东西是一种比辩证形式范围更广的交际形式。比起简单的论证来，修辞术所表达和运用的，是更为全面的个性：它不是辩证逻辑的模仿，而是将它纳入另一种写作模式中去。

亚里士多德以后过了几个世纪，产生了基督教思想；至少在当时，基督教并不相信不含个人成分的辩证逻辑是可能的或可取的。圣·奥古斯丁明确认为，对真理本身的追求不仅是一种幻想，而且还属一种“骄矜”罪孽。在中世纪关于多层含义的理论中，或至少在但丁对它的阐述中，未见有与我们所说概念性模式直接对应的提法，但是我称为修辞的层次，在那套理论中却出现两个层次。其一为“寓言的”最好还是叫“类比的”或“预示的”(typological)层次，回答的问题是 quid credas（你应相信什么）；其二属“道德的”或“比喻的”（tropological）层次，是对问题 quid agas（你应做什么）的回答。我们可以把二者分别称为基督教意识形态的理论和实践。二者当然是不可分的：仅在信仰的层次上，是不可能区别“我们相信什么”与“我们自认为相信什么”的（参阅《代码》一书 229 页）；惟独行动才说明我们真正信仰的事情。

在此基础上，我们也许能够搞清楚“意识形态”和“修辞”这两个术语了。我们第三种模式最精密的发展，便是由人们所接受（且大部分未经检验）的我们称为意识形态的那些观念所构成的庞大框架。它们通常是具有社会权威性的结构，这种权威性是就文字结构足以表述并据理对它解释而言的。意识形态的战略虽可以由论证之外的前提开始，但其过程中通常遵守逻辑和治学的诚信原则，甚至

China

还容许不属该意识形态的人们参与一定程度的对话。这样，意识形态便保留了亚里士多德关于用辩证逻辑制约修辞术这一原理的核心。但是，当一种既经确立的社会权威坚持某些必要的思想观点，并将胁迫任何公开声明不同立场的持不同政见者时，十分明显，辩证逻辑就会从属于其他原则了。

意识形态的策略则包含在修辞学或演讲术的著作中，其目的是旨在说服听众，并使其产生一种确信的反应。就演讲术而言，目的是力求使演讲人、演说与听众三方面一致起来。即是说，“我”作为作者或演讲人，极力使自己与“我们”（他所面对的读者或听众）在演说文本一系列观点的共同框架内达成共识。如果听众的注意力转移到了客观事件上，或有一阵子引入离心的方向，那么这种共识就不可能达到：整个强调的语势必须落在词语如何相互排列的关系上。我们注意到，在中世纪的理论中，说服人们行动的道德层次又称为比喻的（tropological）或转义的（figurative）层次。这表明在演讲术中，必须十分强调语言的转义的也即纯属象征的用法，包括隐喻、寓言、明喻、对偶，尤其是反复。

另一种更为原始的言语方式也是从演讲术中涌现的，即一种不是基于散文体的句法序列的节奏，因散文节奏只表达清醒意识的节奏；而是建立在像诗歌那样有规则地反复的拍子基础上的。转义的语言便是文学语言，关于修辞手段的训练对演说家和诗人说来都十分有用。从古希腊罗马时代直到文艺复兴以后，人们一直认识到修辞和文学是相邻的领域，是形象语言的两种变体。

如果我们很好地考察一下运用真诚和明确的修辞的情境，例如林肯在什么情况下发表葛底斯堡演说，或丘吉尔

China

在1940年怎样发表其演说，我们就会明白，在历史的危急关头，一种意识形态是如何保持其坚定性的。诉诸理性不是首要的，当然也不声讨它。这时所要求的原则在于我们必须有所归属，才能有所作为，我们的忠诚和团结一致的意识必须优先于理智。这种团结一致的意识并非仅仅是感情上的，更不是仅仅属于理智的：最好还是称之为基于存在的经验的。人们都在恰到好处地运用形象性语言，最为明显的莫过于重复，如“of the people，by the people，for the people”（民有、民治、民享），“we shall fight on the beaches; we shall fight in the hills”（我们将在海滩上作战；我们将在丛山中作战）。

当修辞的运用由历史事件缩小到像群众集会及鼓舞士气的演说等近在身边的场合时，我们便发现修辞术中有一些足以显示怀疑甚至蔑视的特征，柏拉图和亚里士多德经常提到这类现象。让我们举一个运用修辞最不妙的场合作为例子。在为了眼下目的而使用强烈修辞时，说话人总是在设法使听众清醒的意识消退，而对意识的不断袭击就变成催眠性的，听众用“摇摇晃晃”这隐喻正说明它在起作用。老生常谈的不断重复，是决意要造成一种涣散人心的效果。这种效果发挥到极点时，便形成一群几乎失控的暴民，而此时的演讲人正是声嘶力竭叫嚣的头目。对于一群暴徒说来，雄辩的演说所激起的那种独立判断便成为一种公开挑衅的行动，他们通常也是这样付诸实践的。

上文曾提到在概念性领域，论证可以无止境地进行；但修辞术却拥有一种足以使论证中断的个人武器。人们也许会对你说，你刚才说那种话，是因为你是无神论者、共产党员、犹太人、基督教徒，或者是因为你从前有过一个

China

傲慢又盛气凌人的母亲[①]等等。这种以言语作为武器的做法，在概念性的写作模式中是违反惯例的，因为后者是以不掺杂个人成分作为基础的。但这类武器在意识形态中却起到重要作用——这种作用有时并不有害或粗暴，因为它有助于人们检查一下自己的见解是否存在局限性。

这里，另一个问题出现了。到此刻为止，我们所谈的一直是积极的意识形态，可是意识形态还存在消极的一面：每一种文字结构由于受其社会和历史环境的制约，必然会反映出这种制约性。至少在莱布尼茨之前，形而上学体系都显示一种在空间展现的倾向，就像旨在阐明不变真理的结构一样，因此也是超越时间的。然而，它们并不超越时间，而且这一点随着时间的推移变得日益明显。一位思想家去世后越久，他的著作便越让人们作为一种意识形态文献加以研究。

所以意识形态好像是个三角洲，所有的文字结构最终都要通到这里。但是还应考虑其他一些限制它的情况，其中最显著的是意识形态经常具有一种沦为专制或暴民统治的倾向。一种意识形态只有其权力最小时才是最有益的，那时别人可以非常自由地向它的主张挑战，那时意识形态权威、审讯及秘密警察等等可怕的魔爪不必由人去斩除，而是它本身便是远离这些东西的。

由此可见，描述模式和概念模式保持独立，并维护其言语权威的标准是何等重要。一种新的科学或历史发现可能在任何时候摧毁一种意识形态；哲学家们即使像笛卡尔那样，处在危难关头似乎难以证明自身存在的价值，可是

① Castrating mother，弗洛伊德心理学用语，指使儿子失去男性阳刚的母亲。

每当社会陷入堕落及疯狂时，他们却能起到关键的作用，发出理智和威力的呼声。不过，由于理智与理性之间存在差别，这种理智的呼声往往是微弱无效的。理性的论证由于其固有性质是属于演绎的，往往认定一个欧几里得式的世界，不管某个论据多么不切实际，行动方针也必须符合它。具有理智的人心中都有数，即每个理性的论据仅仅含一半真理，其余的那一半必须包含在一种更加容忍的灵活的调和之中。

事实和概念虽无法与意识形态分离，但二者通常是可加区别的。时至今日，人们对这种情况的不同反应都十分极端。一种极端是将“信息爆炸”说成我们时代的特征，这显然未注意到这种信息中有多少是装在意识形态经过一番包装后的容器内的；另一极端则认为，鉴于人人都免不了存在主观志向或设想，做到百分之百的超脱属不可能，故人们表现程度上的差别并不重要；而要在与志向不同的人们打交道时，努力做到心地诚信，最终也属徒劳。但是，虽然在人们生活中无法实现理想的目标，我们也不应轻视面对那一目标的重要性。

问题到此并未结束，因为各种意识形态都像人的躯体一样，不是不朽的：它们由诞生逐渐衰退、死亡或转变为其他的形式。我们说过，衰退和变形经常是其他言语模式的明显结果。科学和世俗哲学的兴起，意味着一种建立在以地球为中心的宇宙观基础上的基督教意识形态，在过去几百年中，除了不得不迎接其他各种意识形态的挑战外，还必须聚集其力量，调整其策略。这种地心说的基督教意识形态断定时间开始十分晚近，末日却正在逼近；认为我们死亡时已有一个若有其事的天堂或地狱在等待我们；它还设有个机构摧毁一切未经许可的思想的表现。由此可见，

China

还存在某种甚至比意识形态范围更广的言语模式，为了探究这个问题，我们需从以下问题着手：首先，是什么东西产生意识形态的？为什么社会当局要用词语为自身的权力做出理论解释，而不是如特拉西玛库斯所认为是当局惟一需要做的那样，仅仅声称自己拥有这种权力？莫非这里又有某种能动性遭到排斥，而这种能动性实际上却是足以构成第四种模式核心的塑造力？

三

讲演者、讲演内容与听众在意识形态上的统一性是一种人类、社会的现象，人类以外的环境很少直接包括在内。各种意识形态是随着人类的如下认识相应地发展起来的，即他们是大自然中处于支配地位的动物，牛、鹰、狮子并不构成任何超自然的东西，不是人类无法纳入其自身一统天下的力量。在这种认识之前，人类无疑曾感受过身处自然界异化和无助的处境，这种感觉是随着社会变得强大才基本摆脱的。种种无能为力的感觉不见消失，而是部分地转化为对神祇的畏惧；类似1755年里斯本地震那样的事件，还会激起人们“上帝在惩罚我们”的心理。不过，历史正常的发展趋向于消除这类心理，并把地震及类似现象视为仅属“自然界”的过程，上帝或其他神祇既未策动也未干预过。

这样，意识形态世界本身便变成由人类与非人类的东西构成的世界，在人类之外再无像人一样的东西。上文提到过的各种言语模式，情况也是如此。科学家如能摆脱超自然或不属人类的人的想法，他就更有指望。如果他是研究进化论的生物学家，他最好清除目的论思想，摈弃人类

以外还存在像人一般东西的观念；如果他是研究宇宙起源大爆炸或其他所偏爱课题的天文学家，他最好避免使用“创世”这类词儿。我所说的“最好”、“更有指望”，是指他们更不易听信那些只会搅乱他们科学研究的退步观念。诚然，譬如在物理学中，有一个既定的原理，即观察者在观察的过程中改变他所观察的现象。可是，“观察者”这个词依然限于一种与非个人成分有关的意识；意识以外的一切，诸如情感等，则都属于主观的东西，在物理学中至今也不起作用。

尽管如此，人类因身处非人类环境而产生的重大异化感仍旧存在。生与死之谜无法解答；人的存在是一个无法探测的事实，因而产生所谓的“迷惑不解”的感觉；我们注视繁星、大海或寂静森林时的敬畏和惊讶心情，它们对描述、概念或意识形态观念无论多么灵活地将其列为非人类范畴的倾向仿佛绝不以为然。正因如此，人类才需要一种包含内容更广的，自浪漫主义时期以来通常称为富于想像力的那种言语交际模式。这样的模式将我们带人一个茫无边际的世界，破除各种意识形态所追求的僵化教条。

所谓想像力的反应，是指其间感情与理智的差别业已消失的反应，这时平常的意识仅是许多可能的心理现象的一种，因为空想和梦幻历来都占有同等的地位。判断想像力的标准，在于它是可设想而非真实的，它所表现的是假设或臆断而非实有其事的东西。十分明显，这种判断标准将我们引人我们称之为文学的言语领域之中。

从历史上讲，文学的叙事是由神话（myth）或毋宁说由我们称之为神话体系（mythology）的许多神话的聚合演变而来的。一则神话（myth）便是一个故事（mythos），通常是讲述神祇们的行为的。由于是故事，所以神话具有潜

China

在的文学性，并与其他类型的故事如民间故事、英雄传说等较少关注神灵的叙事属于同一形态。这些故事类型随着我们称为文学的范围不断发展而涌现，传统上的神话便转变为虚构的小说、传奇及史诗，此外还体现在情节更加简短的抒情诗中。上述种种尽管我在以前著作中于不同语境提到过，但还应在本书第二、三章中进行更为充分的论述。

在神话繁荣的远古时代，先民们远远不及今天那样始终并严格地区别主观与客观的；当时神祇构成神话的中心人物，因为神祇通常都是与自然界各个方面合为一体的人物。所以，他们本身便构成固定的隐喻，这是另一个有待我们去考察的文学成分，神祇真可谓布满于整个大自然：太阳神、海神及雷雨神等等使自然变成了另一个居民聚集地，并赋予它一种曾被称为“吾与汝”（I－thou）的关系[1]，而不是人们平常思想中那种把一切称为“它”的环境。但是随着文学这一范畴的涌现，存在神祇这件事即使还有人相信，也不再具有重要性了。当丘比特和维纳斯的神庙被拆毁，人们的祷告和仪式也不再与他们名字联系起来后，他们都还和往昔一样，精力充沛地继续生活在文学之中。诗人不论写什么东西，都不必声明其现实性或本体性的存在。这样做似乎会使诗人丧失一切社会功能和影响，在许多方面情况的确如此。

神话是受到意识形态表面上承认，实际却予以排斥的能动性。个别的神话多得无法计数，但神话的种类(species)却是有限的——实际上为数甚少。这些为数甚少的神话种类表达人类关于自身为何在世、今后去何方的困惑心绪，并包括关于创世、堕落、出路、迁徙，以及人类

---

① 见丁尼生的组诗《国王的牧歌》后记《致王后》的末行。

China

从前（大洪水）或将来（末日审判）遭受的毁灭，今世或后世（尽管对“后世”众说不一）某个阶段受到赎救的神话。这些神话运用词语大致勾勒出人类关于自身本性及命运，在宇宙中的地位，以及既包括于又被排除出一个无限大秩序的观念。所以，尽管文学本身从本体论角度什么也不肯定，但是排列词语的富有想像或诗歌的模式却应构成如何去理解不属人类的现实无论是天使、恶魔、神祇或上帝之基础。

每种意识形态开始时都就其传统神话体系中意义重大部分提出自己的认识，并利用这种认识去形成并实施一种社会契约。这样一来，意识形态便成了应用神话体系；只要我们生活在一种意识形态结构中，它怎样为自身需要去改变神话，我们都必须相信或表白我们是相信的。就通常含义说，“信仰”无非是宣称自己忠实于某种意识形态（参阅《代码》229页）。意识形态一般都表达如下的内容：“你们的社会状态并不总使你们如愿，但是就目前而言，它就像神为你们所确立的秩序那样，是你们能指望的最佳状态。服从并工作吧。”迫害和褊狭都产生于一种意识形态的决断，其执行者为那些教士或相当于教士的人，总的说来，都受到统治阶级的支持，目的是要使其神话规范成为人们思想惟一能寄托的准则，并将其他神话体系贬斥为异端、病态、虚幻或邪恶。即是说，在一种意识形态内部，总有人强烈抵制将遭排斥的能动性也即它赖以存在的神话作为焦点，以更加广泛的视角去审视它。

由于文学并不做出明确判断，仅仅展示象征和例证，所以它要求读者也暂缓做出判断，允许有不同的反应；若听其自然的话，这种判断很可能比理性的怀疑主义更足以腐蚀意识形态。我在上文曾提到在一个病态的社会中，理

China

智的呼声具有权威性，但理智取决于清醒的意识，而清醒意识乃是一种防范及过滤的机制，它并不包括诸如空想或梦幻等在文学中具有功能的其他心理活动形式。将这些非理性的心理活动贬斥为不切实际，同样是符合每种社会契约的利益的。这样就为诗人划定一个在精神上"听任其轻狂"的场地，人们满可不必把他当真，除非他再回到意识形态时尚，并专注于用自己的语言为其辩护。

不用说，许多诗人都只能如此行事；若不如此，他们就会感到毫无安全，并起不到社会作用。20世纪三四十年代时，人们曾盼望把文学变成一个由清一色某种意识形态信徒承包的工场，这些人追随某种宗教或政治的，通常仅是独裁主义的立场。如果诗人只能在一个朦胧的神话世界中逛荡，或含糊其辞地提示一些连他本人也不懂的伟大奥秘，那么他还能有何作为呢？雪莱曾写过一首题为《阿特拉斯山的女巫》[1] 的玩弄玄虚的诗，可是连他妻子也认为他太不负责了。实际上他确也如此，尽管他辩解自己有权去那山里度假。

我们见到，修辞术是如何在怀疑的庇荫下发展起来的，其大部分只是蹩脚的论证，依靠不正当地求助于感情或既得权力去强化正当的理性号召。我们同样见到，这样做曾包含不少真理，而如今还存在某些廉价的修辞形式，逻辑论证拥有的力量虽说有限，却很足以抵制这些形式。同样，在猛烈的意识形态统治的时代，还有大量神话的疑虑激励着低劣的意识形态。我认为有两种不同的修辞形式，虽不一定贬值，但显然都是可疑的：一种是宣传[2]，另一种是广

① *The Witch of Atlas*，写于1820年，Atlas是非洲西北部一座山。

② 在西方，随着各派系在大选时自我标榜、互相攻讦，propaganda一词沾染了不少贬义。

告。它们之所以可疑，是因为其手段具有讽刺意味：广告商对自己说的话很少做出真正许诺，也不指望公众会做出当真的反应。不过这样一种联系还受到一定程度的社会制约，因而尚无多大危害；倒是哗众取宠的宣传形式，加上威胁和惩处，旨在取缔挖苦讽刺的反应，才真正是不值几文钱的。

当人们行施或促进一种意识形态达到张狂和入迷的地步时，它的神话基础就十分明显地暴露出来，不过采取的是一种病态的形式。这方面的例子有纳粹的"雅里安"种族神话，中国四人帮时期关于农民具有天生创造性、思想又十分服从的神话，还有不同宗教中的"原教旨主义"或宗派的神话，它们往往形成以一个超凡头目为中心的机构，使其追随者断绝与社会的任何联系。但是尽管如此，神话体系不论好坏，都是创造了或好或坏的意识形态。因此，若是仅仅用以下任何一种含义来运用"神话体系"一语，就会产生误导作用：(一)低劣或浅薄的意识形态；(二)异族的意识形态（带有诽谤口吻），或者（三）病态的神话。这一切的背后，是针对文学的粗俗偏见，这才促使指文学结构的术语 myth（故事）、fable（寓言）及 fiction（小说）都变成等同于"不真实"的东西了。甚至有人相信一切神话都属于言语的病症：这是出现在 19 世纪的偏向，但一直拖延到 20 世纪。

不过，神话中确有一种特征，使得上述谬见听来仿佛有理。当神话体系变成意识形态并参与形成一种社会契约时，它提供一些据称是属于历史上真正事件的资料，但是叙述时颇经一番取舍，使得我们几乎无法视其为具有历史的真实性。例如，《创世记》中关于创世和洪水的神话，字面上明明在说"这确有其事"，而暗含的意思却是"这样的

China

事不可能如此发生”。

为什么以这样的形式来叙述（不论真实还是传说的）过去呢？其理由已见于 presenting（显示，描述）[1] 一词。至少古代社会不可能对自己历史具有清楚的认识，但他们很知道，生命到死亡时便终止了，他们一辈子曾经历不少灾祸和挫折，未来同样凶吉难卜，人世充满了残酷和不公正。神话为他们提供一种足以抵消这种历史的力量，告诉他们，他们所遭遇的种种事件是在重现祖先们的神话或在应验这些神话注定的意义。这类神话不仅如托玛斯·曼所说属“父辈们的传说”，而且反映了具有当前意义的积极态度，从中可以汲取为维持正常生活或为应付危急所需要的足够勇气和力量。

我在这部著作中，将始终运用柯勒律治的原则，即遇到无法区分（divide）时，必须经常辨别（distinguish），从而使我们所探讨的课题既保持整体的统一，又展现其各部分的独特之处。如果有人问我，文学批评本身在这项研究中处于什么地位，我就会说，文学批评是词语和言语含义的理论，因此，尽管错综复杂，还是可以将它与上文已考察过的其他不同的言语实践形式区分开来的。文学批评包括语言学和语义学两个领域，本书中不准备涉及，因为我关注的是一个仅仅影响一种文学批评的特定问题。时至今日，许多文学批评家还不愿意或不能够在研究文学的问题上超越意识形态阶段，因为他们对文学的兴趣比不上对文学与宗教、历史、激进主义、女权运动等等意识形态的关系所产生的兴趣。持有这样的态

---

① 英语中，present 作为形容词，义指“现在的；现存的”；作为动词，是“使……成为现存的”。

度时，文学便变成从属于其它名义上更重要又更迫切的东西了。导致上述种种态度广为流行的历史原因，是我在下一章中准备讨论的主要问题。可是我认为，应该有一些批评家颇感兴趣地从文学本身的神话和隐喻的语言出发去研究文学，对于这样的批评家说来，没有别的东西比文学本身更为重要的了。这样说，并不否定文学的各种意识形态关系或贬低它们的重要性，而是更彻底搞清楚，存在这些关系究竟意味着什么。

更广泛地说，文学批评是一种表达对语言领会的语言。若就一般地理解这层含义而言，文学批评研究文学的方法中，还包括将诗歌相当程度地改写成叙述性散文——这本身便是一桩多多少少带书呆子气的白费气力的差使。但是这种改写的目的，并非要把诗歌语言变成低劣、贫乏的语言，而在于明确诗歌与其更广阔的种种语境的关系。不同种类的文学批评活动都是从这一点开展起来的。

在修辞学中，风格与内容、演讲的诀窍与具有说服力的话语都是可以分开的；习惯于按修辞思索的批评家经常把这种可分性的设想带到文学中去。有的批评家常常对我们说，某些作家文笔优雅，却空洞无物（指没有东西属那个批评家愿意听的），或者另有一些作家写的文章虽差劲，可是……我曾反复说过，文学并不对人们说清什么事，因为文学作品都在用神话完整性进行交流；如果认为风格与内容的区别十分重要，这说明那位作家还未摆脱修辞的轨道。

虽然具有一般思想的人已开始理解语言，但我们很快搞清，语言是一种强化思想的手段。我们业已考察过的 4 种模式，情况都是如此。利用批评去强化科学、哲学、史学或政治学，首先要规定一些什么才是真实可信的准则：正

China

是批评把科学从迷信中、历史从逸闻奇事中、哲学和政治学从虚假宣传中分离开来。在文学中，真实性准则更为灵活多变、不易捉摸，而且还可能在任何时候做出其他的更改。但是批评的作用在什么地方都是一样的，即使它涉及文学结构的情况与涉及科学或哲学的结构时有所差别。这样的批评指出思维进步的方向，并避免我们走进偏离或晕头转向的死胡同。文学中的创造性结构通常都是由作家个人产生的；文学批评则是描述社会如何对它形成一致意见的。

到了我们所处的时代，以沉思等技巧的形式来强化思维已变成一项重大活动。我曾多少感到迷惑不解的是，这项活动在很大程度上忽略或回避了如下事实，即一切强化的语言都迟早会变成隐喻性的，文学不仅明显地也不可避免地引导我们的意识向更高的境界驰骋。我们又一次瞠目结舌地面对一封令人迷惑的“失窃的信”。当但丁身处13世纪的意大利，想要体验一番人死以后的种种处境时，诗人维吉尔出现并担当他的向导。按照维吉尔的解释，文学具有如阿诺德所指出的一种“批评生活”的功能，即既超越生活又不在生活前畏怯的生存观，它在想像力的模式中是内涵最广的。继维吉尔之后，贝雅特丽齐前来为但丁带路[①]：她所体现的一切中，包括对维吉尔观念局限性的批评或更高的超越，批评仿佛成了每一种文字模式中制约和引导的力量，这种力量使我们能够在几种模式中来回穿梭，直到我们达到词语所起作用的极限。可是，从远处望去像是个极限，等我们走近时，才发现它原来是通向别处的敞

① 在但丁的《神曲》中，首先由维吉尔陪同但丁经历地狱和炼狱的7天梦游，然后由贝雅特丽齐陪同他梦游天国伊甸乐园。

开的大门。

接着，我们应更为详细地比较一下修辞性语言的两种形式：文学的与意识形态的，想像的与说服性的；然后思考一番，我们能否从中了解到关于文学在词语的天地中处于什么地位，又具有什么社会功能等情况。

China

第二章　关切和神话

一

本章的出发点是“神话”一词，其常见及通俗的含义是“故事”，通常是关于神祇的，往往又可追溯到遥远的过去。我还准备强调文学的叙事方面（“强调”而不是使之“特殊化”）。上文所提及的典型的神话产生于社会发展中较早的阶段，当时人类的言语尚缺乏严格驾驭逻辑和证据的能力。文学批评主要限于出现书面文献的时代，所以关于神话以前的口述文化的情况，我们只能略去不谈了。

让我扼要回顾一下《伟大的代码》及本书第一章的内容：神话在结构方面类似我们称作民间故事或英雄传说等其他故事形式。但是，民间故事往往并不固守在一个社会，而是流传到世界各地，其主题和模式可以互相交换的；传说则专门指与某个特定地方或文化的英雄有关联的故事。神话具有一种不同的独特社会功能。这种功能主要表现为：告诉生于斯、长于斯的社会群体以他们应该知道的重大事情，如神祇的情况、传说的历史、他们的习俗及阶级结构的由来等等。按照常例，神话的使用还与各种仪式有关，

China

不管是用来对仪式进行一番评述，还是用仪式戏剧化地表演神话的内容。

因而神话具有两种语境。就结构而言，它们与其他类型的故事相似，所以具有内在的文学性。但在早期社会中，它们还逐渐形成一种我们称之为意识形态的社会功能。它们在规范一个社会并使其群体共享一种该社会独特的知识（或他们认为的知识）方面起到主要的作用。社会向其成员声明的是“这是你们必须知道的事”而不是“这种知识是正确的”。这样的神话体系近似《圣经》中所说的 torah（必要的训诫），包括律法在内，是谁也不得推脱不学习的。所以，神话体系在社会内部用言语开辟了一块相当于 temenos（圣地）的不可侵犯的有限制的领域。

当神话的意识形态功能消失后，它们仅剩的便是其文学性的结构，因而变成纯属文学的东西，一如基督教兴起后的希腊、罗马神话那样。与此相反，《圣经》中的神话直到 18 世纪前后还始终保持一种神圣不可侵犯的特权地位，到了我们时代，其地位有所衰落。但是，随着社会的不断发展，生活变得更为多元化：人们用词语提出不同问题，对言语文化的需求也更广，从而产生本书所探讨的语言和叙事的其他形式。

于是乎，古希腊的神话文化虽曾产生过荷马史诗、赫西奥德诗作、荷马式赞歌及经典的悲剧，却面临早期哲学家们的挑战，提出一系列问题：世界是由什么构成的？是否存在一种最初的物质，由它才派生出其它物质？星宿究竟是什么东西？诸如“原子”等东西的确存在吗？正是这类问题向科学的方向逼近，而提问的哲学家不久便发现：神话对这些问题是提供不了正经或中肯的答案的。理由在于，神话并非原始科学，因为它表现的是人们的信仰、畏

惧、焦虑、激情及敌视，其背景不过是据说来自权威性但最终出处仅属神秘性的传说或启示。当然，许多神话中带有一点原始科学的萌芽，例如与年历制有关的一些神话是将阳历年与阴历年调和一下而成，就像许多神话拐弯抹角地讲述了历史人物或事件一样。但是，神话首要的兴趣并不在思辨，更谈不上事实；它是一种人们实际所"关切"的结构——"关切"（concern）一词笔者将在下文随即进行解释。

这类新的兴趣一旦产生后，便无法轻易地摆脱，因为它们开拓了语言种种可能的用途。毕达哥拉学派尽管有神秘的外衣，但是却提出如下设想，即最初研究外在世界的语言恐怕根本不属字面而是数学的。这种观念的时代，可以说是直到伽利略和笛卡尔的世纪才来到，当时该观念才处于思想界的前沿。但是技术不发达，科学是不可能有长足进步的；苏格拉底以前的学者留给我们的主要是思辨宇宙论方面出色的直觉知识。但是现下对我们来说，重要的是这些早期的思辨与当时社会感到忧虑不安的事是冲突的，因为无论当时还是今日，社会总是受神话所产生的意识形态支配的。据说有一名叫阿那克萨戈拉（Anaxagoras）[①] 的哲学家，是配力克里的导师，因不敬神和持无神论而受到雅典审判——据说，他提出太阳是一团约有半个希腊那么大的炽热岩石。在当时当地，人们对太阳不可能有多少明确的了解，所以所涉及的惟一问题（尽管此问题十分重要）在于个人应有权进行自己的思辨，可是很少社会甘愿承认这种权利。

---

① 阿那克萨戈拉当然还有其他"不敬神"的罪名：据柏拉图《申辩》记载，苏拉格底急于与阿氏断绝往来。见 P. 惠尔赖特：《苏格拉底以前的学者》，第 154 页，1966。

苏格拉底因同样罪状遭到的更广为人知的审判，象征着言论自由领域一场重大又经久的革命。苏格拉底的兴趣主要在伦理领域而不是自然界，因而对社会主宰着百姓关切的问题说来，无异构成了更为直接的威胁。不管对苏格拉底的判决多么错误，所幸的是这场革命使他成为烈士，当然也使柏拉图成为这场殉难的自始至终的目睹者。这场革命的关键是要用“理念”(logos)取代“神话”(mythos)。这里，理念是指一种据称由论证支配的意识形态的修辞术，至少最初，柏拉图和亚里士多德的著作是把理念与辩证逻辑等同起来的。显然，像本书这样一部论述基督教《圣经》的著作，会遇到在其他语境中如何使用“理念”的情况的，因此当语境变化时，笔者将及时加以说明。不管语言在表述现实方面存在多少局限性，前人却已感到，用散文体排列词语，按一个个命题向前推进，并做出明确又特定的陈述，可以使我们超越局限于讲述故事和诗歌自足状态的语言；故事和诗歌的语言是驳不倒也无从证实的，它们至多不过是在假惺惺地说一些独特的话。理念的思考虽通过个人的脑子而体现，但其最终的源头却是社会的一致意见：柏拉图采用对话的形式，部分用意正是想反映这一点。

我们尽管有许多保留，但还是要提到柏拉图《理想国》中将诗人驱逐出去，以及亚里士多德在《形而上学》一书中轻蔑地谈起神话般的思维方式，借以说明诗歌和隐喻的语言是如何被置于比辩证语言更低的地位的；从那时起，辩证的语言始终支配着西方文化，尽管辩证术的方向发生过许多变化。从柏拉图、亚里士多德到后期希腊哲学家们，中经基督教神学和经院哲学，再到我们时代包括民主主义、马克思主义等世俗意识形态，辩证家几乎始终处在优于诗

China

人的地位。

正如前述，神话从此便丧失其意识形态的功能，只有其中一部分为理念所接受并做了适当的改变。神话由于不再被人们相信，不再与崇拜或仪式联系起来，便变成纯属文学的东西了；一些在社会中还保持特殊地位的神话，被改变为理念的语言，并按后一种形式进行着教学。公历纪元以来，多少世纪中，《圣经》一直处于这样的状态：人们在阅读《圣经》前，必须首先学会如何用理念表述的教义结构去读它。新教的理论虽有不同，但其程度大致是相同的。宗教改革提出的主要问题之一，是人人可读《圣经》，不过像加尔文派的教徒，并不直接阅读《圣经》，而是读经过加尔文一番解释的本子。

为人们这样接受的神话很快就不再起到神话的作用：他们认定神话即是历史事实，或关于"实际发生的"事件的具体描述。我曾指出歌德的《浮士德》中有一段话（见《代码》18页），提到浮士德有意地将"太初有道"（in the beginning was the Word[①]）改为"太初有神的作为"（in the beginning was the Act[②]）。我还应补充一句，即浮士德仅是遵行当时基督教的既定做法。上帝在太初时做了一些事，而词语是描述的随动系统，告诉我们他的作为是什么。这样，西方宗教中就引进了后结构主义者所说的"超验的所指"（transcendental signified）：这一观点认为，凡是真实的东西，都是词语所指的属词语以外的东西。我认为十分明显（容下文详述），《约翰福音》开卷那句话，是特意要堵绝上述认识，以便使理念与叙述等同起来。可是那种认识

① 见《新约·约翰福音》之1，1。

② Act of God 后来成为西方律师界用语，指不可抗拒的天灾，由此造成的损失不得要求赔偿。

China

是深深扎根于人的思想中的。20世纪时，托洛茨基还指责当时某些在他看来偏离正道的马克思主义者，批评他们像唯心主义者那样相信词语的头等重要性，而在他本人看来，一切真正的马克思主义者都明白，开头的应是行动。

我们不时听到有人叫嚷，说什么“神话”、“寓言”、“小说”等指文学叙事的词，实际上都是“谎言”的委婉语；在从前，好几个世纪中，这种观点还包括极端的基督教义，说是古典及其他神话不过是妖魔对真人的戏谑模仿。按照这种观点，《圣经》中的神话并非谎言，因而也不是神话：早在《新约》中的保罗会牧书信（*Pastoral Epistles*）[1]，已告诫人们要谨防“愚蠢的神话”（mythous bebelous）。如果年代无出入的话，这里的攻击大概是针对诺斯替教[2]作品中的神话创作的：如果这样，那么上面这行话便旨在将一切神话排除出教规，不管当时教规是什么样的。这样一种观点把我们封闭在“真实或虚假”的二元体系之中，使神话失去了灵活性，虽说在西方文化史上，一种更为开明并为公众认同的观念摆脱了该体系的束缚。不过，不仅过去，将来也会遇到对神话的传统偏见的种种残余和变异。

柏拉图认为神话是由一名具有至上天才的辩证家所构筑的，这名天才所构筑的神话体系至今还起着一定的历史作用；这些神话是最清楚的例子，足以说明当“理念”占支配地位时，神话体系应如何起作用。在柏拉图的著作中，这样的神话占了上风，这时论证已产生了极大力量，

---

① 见《提多书》之3:9

② Gnostics，古代希腊哲学与东方哲学的混杂体系，经一定修改后纳入基督教义，其标志是人们必须领悟一种神秘的“真知”（gnosis），盛行于公元2世纪，但后来被基督教会斥之为异端。

China

我们差不多已见到《蒂迈欧》中所称的“很像是真实的故事”(a probable tale,或译可能发生的故事 a likely story [1])。“很像是真实的故事”是生动说明所讲述的事件，或沉思一些尚未在论证中产生的各种可能的事，再不就是像在《斐多篇》中那样，指出在直接论证范围以外的领域中必定是确凿的事。亚里士多德也承认，诗人的谈吐能够表达不是具体便是普遍的真理，因而也包含其自身假设的真理。

这事实上意味着，文学已与修辞术非常贴近，并如同修辞术一样，被人们视为辩证术的“回舞答唱”(antistrophos)。从那时以来，这种观点影响很大，因为事实上迄今还没有足以让批评家能够区别诗歌语言与特种目的的修辞。我们可以信手拈来表达从亚里士多德时留传下来的文化观念的著作，是菲利普·锡德尼爵士写于16世纪的《诗辩》，该书清楚指出，诗人们“从不肯定什么”，即是说，文学中的一切陈述都属假设性，或者是伪陈述。锡德尼还说，但是若与(道德)哲学做一比较，文学是将抽象的训诲变成具体的实例；再若与历史相比，文学则是把不完美的具体人物改变为理想化的英雄角色。因而，文学在有教养行为或文明的一切因素中，享有一种强有力地加以赞扬的社会地位，甚至在军事界，文学也誉为“军营之友”。

锡德尼部分地接受又部分地加以限定的主要观点大致如下：诗歌具有原始性，因此我们在阅读时，应意识到必须超越它的哪些方面；诗歌是娱乐性的，所以应按照不同

---

① A probable tale 是 Jowett 的英译，a likely story 是 H.D.P.Lee 的英译(企鹅版，1965)。

China

于对待推理文章的精神去阅读它；诗歌又是富有想像力的，所以它无法参与用言语表达现实性真理的竞赛。诗人的理想是寓教于乐：乐的源泉在其艺术之中，但是为求教益，他还需要从另一种语言修养中寻求导向。讲述故事需从生动的实例和说明着手，这比之论证更易为人们接受，因为它们更加诉诸于读者的童心。这就赋予诗歌以一种情感的共鸣，有时甚至一种进入从未探索过的种种奥秘的感觉，这种效果比之纯粹的说理来，足以赢得广泛得多的读者。说理只告诉你黑与白，而文学提供的却是五彩缤纷。因而它的基本社会功能，在于用绚丽的文字为同时代占主导地位的意识形态提供一种相似的或对应的东西。言外之意是，正当又有益的文学结构都是柏拉图式的神话。

诗人们以不同方式来适应这种情境，其中两种尤为重要。一种方式是运用寓言。在寓言中，故事与它含义的关系始终十分清晰，在这时的语境中，含义关系到如何转变为理念的语言，就像人们所说，推理的寓意便是一则伊索故事的含义。这里，诗歌起到与主导意识形态相似的修辞作用是十分明显的。

后来，文学家开始朝着或多或少可信的方向改变其神话结构，从这个过程中便产生了现实主义或自然主义的小说。这时，方式不同，但仍和寓言中一样，文学不可避免地会起到生动反映意识形态的功能。我们发现，诗歌缺乏这样极端的适应性——就较狭义的韵文而言，诗歌是文学中最顽固的部分，不易适应推理的写法。但是即使如此，我们还能从中找到一些在《圣经》研究中称作“去除神话色彩”（demythologizing）的显著形式。一个例子，是华滋华斯与奥维德《变形记》之类的传统神话决裂，运用一种与非文学性散文接近的更具描述性的遣词造句方法。维多

China

利亚时代有些读者，一如道格拉斯·布什[1]所形容的，深信自己读诗时实际上是在寻找"伟大的理想"，这些读者同样是持"去除神话色彩"的观点的。

二

以上我们已大致考察了意识形态语言如何在关切的问题上支持了社会当局，而其他类型的话语权威又是如何譬如在科学中形成起来的。从伽利略、布鲁诺与当时宗教当局的冲突中，我们认识到，科学家对自己的社会及科学都具有奉献精神，当遇到某些危急关头时，他们即使被剥夺言论权或遭到残害，仍忠于科学，坚贞不屈。这种情况虽可能仅是面临反动派的谎言从道义上坚持事实和证据的问题，但情况也可能比它更微妙一些。在伽利略时代，以太阳为中心的太阳系学说尚未获确证，地心理论还似乎有理，所以伽利略真可说是实现了一次信仰的飞跃。"信仰飞跃"一语见于宗教著作，但并非每一信仰飞跃都属宗教性质。至于布鲁诺，他做出如此巨大又不同的飞跃，甚至连研究他的专家们也都感到望尘莫及。但随后又涌现艾萨克·牛顿，当我们考虑到他兴趣所涉及的整个范围及结果时，他向世界展现的几乎是一片同样令人眼花缭乱的景象。

换句话说，科学的权威性会扩展为更广泛更不可阻挡的社会和知识自由的权威。科学家毕竟是人类的一员，其工作具有科学的及个人的环境，即使他对意识形态的某些公认的形式提出质疑，他也不由自主地身处在这种意识形

---

① D.Bush（1896～1963），哈佛大学教授，文学批评家，研究文艺复兴的专家，可能是加拿大人。

China

态之中。但是当今世界，科学家与社会反动力量的对立却出现相反的情况。一个技术高度发达的社会能够招募一些科学家为其利益工作，而另有一些科学家则认识到，他们献身科学的基础是确信科学应为人类的利益而存在，不应去为专制和恐怖推波助澜。

今天，科学的权威性已为人们普遍承认，尽管有点勉强，而且经常又伴随以对那些持不同意见、对当局批准的问题不愿苟同的科学家进行迫害和孤立。可是诗人的权威性却得不到一点公认，还可以被公开否定，例如见于苏联斯大林时代历次的"社会主义现实主义"宣言，中国的所谓"文化大革命"，以及间歇地席卷美国和加拿大的中产阶级的名为"扬善祛恶"实质是歇斯底里叫嚣的浪潮。

意识形态是（或认为是）由辩证法提供佐证的，而我说过，辩证法的运用历来是通过肯定某事正确、因而其反面必然谬误而进行的。基督教肯定存在一个上帝，并宣布（或以前曾宣布）任何持否定看法的人须逐出教门或受到诅咒。但是，至少从黑格尔时代以来，人们渐渐明白，每一项肯定仅仅是包含其反面的局部陈述，否定的一面附着在该肯定之内。如果说"存在一个上帝"，便包含有说"并无上帝"的可能，在一定意义上等于已说否定上帝存在的话了。当今最见成效的意识形态，都已十分灵活和宽容，足以充分考虑以上事实。

但是，当权的人士，也许还有社会的大部分人，都将灵活和宽容视为危险的社会力量。20世纪中，已有许多诗人和小说家在顽守某种意识形态的政府迫害下，遭受孤立、放逐，剥夺言论自由，身陷囹圄，遭到杀害或被迫自尽。他们殉难或成为牺牲者而备受注意，主要在于坚持他们艺术理想的完整性。这样的问题不仅关系到艺术理想的现实

China

性，也涉及它所具有的独特权威性，因而是无法视为无关紧要而不予追究的。当形势已超越文学，出现世界范围意识形态的僵持局面时，上述情况尤为如此，因为世界每个部分都有一些疯子和精神病者叫嚣用战争或系统的恐怖活动作为摧毁别人意识形态的现实手段。

作家虽可能为捍卫自身理想的完整性而不顾丢掉饭碗或甚至为之丧生的风险，但他关于如何确保这种完整性，心中也可能是没有底的。于他不利的是大量舆论，说什么诗歌和神话这样的思想形式十分原始，若缺乏恰当的意识形态引导他，他的创作对社会就毫无用处，甚至更糟。早在彼特拉克《我心中的隐秘》[①] 这部写他本人与圣·奥古斯丁之间一次哀伤对话的著作中，我们即已了解到，若与教会的神学家相比，诗人是如何感到处在社会的边缘的。

我们还可举乔叟的"追悔引退"[②] 为例，他在文中反驳关于他作品内容可能"导致罪孽"的攻讦。我们会察觉，这一文献中大有恳请人们签名支持他的味道，我们也不想去打听谁认为读乔叟作品会滋长罪孽。不过在文学史上，作家对自己早期作品更改、后悔及抵赖等情事，无论在乔叟之前还是之后，都是层出不穷的。我们不难想起，在每一种文化中都有一些杰出作家——塔索、果戈理、三岛由纪夫便是信手拈来的几个例子——由于对自己作品的社会功能感到疑虑和不安而陷于神经错乱，或文思枯竭，甚至陷于更严重的地步。当然，上述情况中，每一种都可视为不同于其他案例的心理问题加以研究，但涉及文学艺术的

① *Secretum*，又名 *De Contemptu Mundi*（论世界之歧视）。

② Retractation，见乔叟《坎特伯雷故事集》中"牧师的故事"结尾处，牧师请听他故事的人都祈祷上帝怜悯他，尤其因为他翻译和编造了关于"人世虚妄"的故事。

China

类似情况数量之多，是发人深思的。

在一部题为《奥卡森与尼柯莱特的故事》[1] 的13世纪法国诗歌中，别人告诫主人公奥卡森，说是他如此专注于爱情和艺术，只会堕入地狱。他回答道，地狱正是他想去的地方，因为十分明显，凡是具有人间价值的东西都是趋往那个方向的。尽管奥卡森的话轻松幽默，但与他同时代的许多人也会无奈地认真提出这样忠告的；若再思索一下乔叟的"追悔引退"时，我们就会认识到，在那样的社会，尤其当一个人临终时，能含混地表达如此大胆的态度，并不是容易的事。尽管如此，在整部文学史中，至少从中世纪的诗人到我们这一时代，作家怀疑自我、服服帖帖或持抗拒态度的从未间断过。他们采取一种生活作风，仿佛在说：既然社会认定我们反对社会，我们就反对社会，至少我们抨击了社会的傲气。

狄德罗写于18世纪的小说《拉摩的侄儿》，预言将出现一个每隔10年必有一种反对艺术传统思潮的世界。像19世纪晚期波希米亚人和第一次世界大战时期的达达主义派，都属于这类思潮。与达达主义派同时的，还有不少大大小小的作家玩弄起各种法西斯主义花招，显然由于其间包含了最明显的反社会心绪。在英国文学中，就包括叶芝、艾兹拉·庞德、温德姆·刘易斯及D. H. 劳伦斯（劳伦斯的《长羽毛的巨蛇》显然含有亲纳粹的意思）。以前那些虽同样乖戾却显得较为温和的思潮，还影响了同一时期许多其他作家；而无论在左派或右派中的简单化蒙昧主义倾向，则更早便反映在19世纪一些十分卓越的小说家的

---

[1] *Aucassin et Nicolete*，法国著名爱情故事，写一个狠心的父亲摧残儿子的爱情，作者为某位行吟诗人。

作品，以及过去 25 年里那些亚文化、反主流文化的运动中。

19 世纪中试图从宗教界找知音的作家为数不少，对这一点无须加以评述了；不过应当指出，这种接触中，作家方面通常是主动的，而且其获得宗教支持的方式，也有别于从前宗教虔诚构成文化氛围的各个时期。所以，其性质属于少数人的抗议而不是占支配地位的意识形态。我们还注意到这一局面中涌现的两种因素：首先，反叛的生活作风还扩展到其他艺术门类，尤其是绘画；其次，反对主流文化的态度一般都是强烈对抗性质，而不是仅仅属于一种超脱。

在平常讲话中，我们是区别“工作”和“游戏”的（《代码》125 页）：工作是把精力用在心中思考的目的上，而游戏则是为耗费精力而耗费精力。推理的语言要靠词语来进行，就是说，你通常应当开门见山地铺陈词句，直接挑明你的中心意思。但是我们把弹钢琴、打网球、演戏甚至上演悲剧都说成是“游戏”（plays）。当然，把这些游戏做好需进行不少工作，但是工作的结果是（或紧密关联到）游戏所包含的内在力量。十分明显，在大众的观念中，推理的散文体文章比诗歌语言更认真并体现责任感，这是工作道德的一个方面，是意识形态的足以使诗人感到压力的一个方面。可是，文学玩弄文字游戏同样十分艰难和苛求，即使这门艺术中含有如赫尔曼·赫西[①] 的《玻璃串球游戏》所说的成分，这一游戏成分也不应误解成是在逃避社会的严肃事业。瓦莱里将工作与游戏之间的区别形象地比喻作走路与跳舞的对照：走路时具有远处的一个目标，跳舞却

---

① Hermann Hesse（1877—1962），德国小说家、诺贝尔文学奖获得者。

China

没有[1]。但是当一个高度熟练的人表演他的技能时，就不可能区别二者了，因为正如叶芝"舞蹈家就是舞蹈"[2] 这句话的含义所说明的。那么，这种工作的游戏所表达的是什么呢？我们不禁又回到"关切"（concern）这个词来：我已一再忘记提及它，希望它的含义不解释就能明白，因为我并非在按什么特殊含义运用它。

人类第一位关切的问题与第二位关切的问题之间虽无实际界线，但我还是应将二者区别一番。第二位关切的问题是由社会契约产生的，包括爱国主义及其他忠诚的感情、宗教信仰，以及由阶级决定的立场和行为。它们是由神话中意识形态方面发展而来的，因而趋向于用意识形态语言直截了当地表述出来。在神话阶段，它们往往伴随着一种仪式。例如，通过这样的仪式使一名男孩记住，在这成年仪式中，他将被接纳为本部落一名成人；他属于本部落而不是另一部落，这一点很可能决定他以后婚配的性质；他的特有的图腾或保护神是这一些而不是那一些，等等。

第一位关切的问题可以从以下四方面加以考虑：(1) 饮食及相关的人体需要；(2) 性的生活；(3) 财产 (property)，指金钱、物品、住房、衣服，以及一切属生活特有的（proper to life）的东西；(4) 行动的自由。第一位关切的问题的总的目标，已由《圣经》中"生活得更丰裕"一语表达了。起初，第一位关切的问题并不属于个人或社会，而是属于人种的，当时一个人与许多人之间的权利冲突尚未提到日程上来。但是随着社会的不断发展，这些问题变成了个别的人体（individual body）与构成国家的群体

---

① 见瓦莱里《诗歌和抽象思想》一文，见《全集》卷 7，D. 佛利厄特 1958 年英译本，第 69 页等。

② 叶芝《处在学童之间》一诗的末行。

China

(body politic) 之间不同的要求了。饥荒虽属社会问题，但挨饿的仅是个人。所以只有以社会的形式，先民们才能不断地表达自己首要关切的问题；而在社会中，个体的意识也同样获得了发展。若用最简单、不加修饰的老话来概括这些首要关切的问题，那就是生命比死亡好、幸福比苦难好、健康比疾病好、自由比奴役好[1]，这对所有的人说来都正确，并无多少例外。

我们称为"意识形态"的东西，则都与第二位关切的问题密切联系在一起，并且相当程度上是指把这些问题解释得有道理。我们观察神话越久，便越加清楚地见到它们与首要关切问题之间的明显联系。人类生活毕竟为求生存，所以神话的特征与其说是讲述这些关切的问题如何获得满足，毋宁说更突出由于关切得不到满足而产生的焦虑。譬如，弗雷泽收集到大量关于"垂死之神"的神话，尽管它们属于十分不同的人类学背景，其共同起源似乎都始于对食物供应的忧虑不安，这种忧虑又通过关于繁殖、丰饶的近乎魔幻的联想，与性欲的不安联系起来。读者在阅读一部关于爱情的文学作品时，有时会思考，这类小说除了写性爱遭到折磨（即使到最后一页折磨总算排除）外，就再无其他主题——读者的这类想法是不无理由的。

过去200年里所写的每一部小说，都反映涉及当时的第二位关切的属意识形态的问题，不过小说总把这些关切的事与如何过日子、谈恋爱及为自由活下去而斗争等属第一位关切的问题联系起来。作家们可能用描述性或概念化的语言，以更专业化手法来处理这类意识形态问题，但任何

---

① 弗莱表白：他只是说所有的人都需要这些东西，并非一定指人人都想要它们，或当他们有了这些东西后，知道怎样对待它们。

China

有常识的读者都不会否认，这种小说中的视角是无法取代的。而且不管小说写得多么忧心忡忡、啼笑皆非，它背后的那种想要表达对更丰饶生活关切的动机，仍然是一种“欢快的科学”①，一种游戏或充满内在活力的形式。

在人类的全部历史中，第二位关切的问题一直优先于第一位关切的问题。我们都想活下去，但我们却去打仗；我们要自由，但或多或少安心于自己和别人受到剥削；我们希望幸福，可是听任自己一生中浪费大量时间。20 世纪中，核武器及其污染已威胁到人类呼吸所需的空气及饮用的水；在历史上，也许到了这关头，人们才恍悟，首要关切的问题必须列为首要了，不然的话……我们时代有些曾沦为敌对意识形态牺牲品的作家，发表声明捍卫自己作品的价值和意义，声明通常提到他们如何献身于真理。他们所说的“真理”，往往不是指自己为如何解决人类首要关切的问题献身，而是指自己所描述的大部分内容如何符合社会的实际情况。

我在前一章中关于意识形态的那席话，是旨在说明：意识形态的原理属于转喻性质，即是说，它们最终表达的是人类首要关切都抱有的理想。论证指出，我们不可能有一个十全十美的社会，而如今所拥有的，已是可以获得的最佳社会了。这么一来，最初的目标往往便无限期地推迟下去了。马克思之所以获得具有预见思想家的称号，全应归因于他就遭到异化的阶级的首要需要和忧虑，一针见血地分析了资本主义的意识形态。可是马克思主义一经获得政权后，其策略上的调整便将自己变成另一种、与原先关

① Gaya scienza，中世纪普罗旺斯的诗人们以此称自己的诗体，尼采译为 fröhliche Wissenschaft

China

于不再有阶级或国家的理想形成对照的防卫性意识形态了。同样，民主体制的活力在于它建立在美国宪法所谓生活、自由及追求幸福的主要关怀的基础上；可是，民主主义的意识形态主要已沦为社会内部一种寡头政治或各种压力集团的虚假幌子了。我们注意到，对于身处革命形势下的诗人如但丁、弥尔顿或维克多·雨果说来，诗歌的强大感染力本来与首要的理想密切关联，却经常在一定程度上显示出对他们周围正在表达自己意识形态的真正社会力量令人惊讶地无知。

诗歌神话的根源是首要关切问题这个事实说明，与个别神话或故事不同，神话的主题在数量上是有限的。十分自然，就关切而言，人们的身与心是无法分开的：好奇之心和模仿行为，求知的欲望和从科学、艺术去开始求知，都是同样基本的，而行动的自由也会扩展为思想和想像的自由。但是这里可以区别两个发展的方向：其一是趋向于接受第二位关切的问题，譬如对生命的关切会扩展为关心生儿育女、长生不老，或盼望自己事业或名声千秋永垂，就像史诗《伊里昂纪》中萨佩冬所说那番话一样。这样的扩展会不断地起用理念性的表达方式。其次是向隐喻化发展，例如对饮食的关切变成了《新约》中关于圣餐的象征主义。二者的不同在于隐喻的或精神的发展方向可以视为在另一个生存维度上体现物质的需要：它虽会要求升华，但并不断绝或放弃其物质的根子[1]。

[1] 据弗莱解释，首要关切的问题具有精神和物质两个维度，如果提问，精神上首要的关切与意识形态上第二位关切之间存在什么区别，答案是：前者涉及成熟的社会，这种社会是为其个体成员而存在；而后者则指等级制或独裁的社会，这样的社会迫使个人从属于由统治阶级所代表的集团。

也许有必要进一步评述一番，以便阐明文学与首要关切问题的关系在于介入人类的处境。20世纪的前半期是个多极冲突的时期，一种意识形态反对另一种意识形态，例如反对资本主义的共产主义革命，民族独立运动削弱帝国主义。众所周知，在冷战期间的苏联长期出现食品匮乏，男女间界线森严，财产少到勉强可解决穿衣及居住的需要，行动自由受到严格限制。美国则提出消费主义，抛出大量的食品，听任开放男女关系，允许无限制地积累财产，居民可以无休止地流动。前者使首要关切的问题从属于自称唯物主义的意识形态，后者则在纯属物质层次上无节制地满足它们。到了20世纪的后半期，民众对一切意识形态的不信任日益增长，并且日益感到在肉体和精神领域中解决首要关切问题的重要性。这时，才出现要求和平、尊严及自由而不是更换意识形态体系的强烈呼声。这样的呼声被不愿放弃政权的当权派称作反革命等等，因为对他们说来，其权力是从枪杆子中出来的。如果人类不能用一种更好的权力观来取代之，那么这个世界显然不会长久了。本书的标题讲到语言的力量（源自《路加福音》之4:32[①]），说明力量的言语方面与枪炮毫不相干，因而与人类求生存是一致的，而后者则并不如此。

三

在上一章中，我们对言语模式的考察采取由较晚的到较早的，即按时间向古代追溯的顺序。我们还着重指出，在任何一种文学结构中，不管其重心是什么，4种模式都是

---

① 《路加福音》原话作"耶稣的话里有权威"。

China

以某种方式存在于其中的。我特别喜欢引用的一个例子是吉本的《罗马帝国衰亡史》（因它是我爱读的著作之一）。首先这是一部描述性著作，叙述罗马帝国从安东尼时期直到君士坦丁堡陷落的千年历史。尽管此书作为罗马主题的最具权威的史籍很快就过时，但人们依旧阅读它，因为它具有巨大的观念力量，书中关于古代世界的观察逐渐地呈现出现代世界的轮廓。这种观察在细节上正确与否，与我们现在的讨论无关：书中的细节用一种前后呼应又具极大感染力的叙事表达，这样的笔法无论到哪里都是对头的。最后，这部史书还进入了修辞的领域（《代码》92页），成为18世纪意识形态某个方面的范本。当然，并非指书中也有不属修辞领域之处，我是在说明读者通常按怎样的顺序发现该著作的品位。

但是这一切怎样开头的呢？原来18世纪时有个心意懒散、忙里偷闲地涉猎一点文学的年轻人，坐在卡彼托山[①]上，像任何旅行者那样，思索起历史的沧桑和命运的变幻。那么什么力量促使他兴致勃发，一头钻进杂乱尘封的史料和文献堆里，疯也似地涂涂写写，几乎耗去他毕生年华的呢？我想，惟一的线索便在于书的名称“衰亡”（Decline and Fall）。吉本由迷茫的沉思突如其来地进入塑造人类心灵的庞大神话：这一神话轻轻地碰了他一下，对他说“跟我来吧”，随后25年的安排就那样定下来了。

前一章中，我按与历史顺序相反的方向追溯语言模式的序列，开始谈由于现代技术发展才产生的描述性文章，然后再向前探索文学所由产生的古代神话体系。我在以前

① 吉本于1764年游览罗马的这座山，面对古代废墟陷入沉思，才产生编写这部书的念头

的著作《批评的解剖》中，一开头回顾了文学内部的一系列模式，不过顺序相反，先谈神话，再依次提到传奇、模仿，最后才讲当代的讽刺模式。在神话中，人物通常是神祇；在传奇中是英雄；接着是莎士比亚笔下的悲剧人物；再往下的人物虽谈不上是什么英雄，却同样十分普遍，如利奥波德·布卢姆、艾玛·包法利、梅什金公爵[①]等。由关于文学模式理论而实际引起的批评经常考察诸如约瑟夫·康拉德小说那种高度复杂的结构，以便发现作品中同时还存在什么样的神话及传奇程式。

从文学最初的特征之一逐渐发展而成的模式观念吸引着像我这样的文学批评家。那便是文学传播的经久不变及其力量，譬如，从阿里斯托芬到今日，喜剧中同样的情节和人物类型始终未变化过，这是令人惊异的。这种恒久不变的现象告诉我们，不同于平常按年代顺序考察文学的历史，仅将它视为一般历史的一个特定部分的，还存在另一种文学史，这一事实具有极大重要性。我将一位诗人与他所处社会的关系设想成一个加号（“+”），他正处在加号的交叉点上；加号的横线表示制约他的社会及意识形态条件，使他的同时代人能够理解他，事实上也使他能理解自己；竖线则表示向上可追溯到荷马（他通常象征着起点）的历代诗人，向下则薪火相传到我们时代的神话演变线索。

正是由于存在这样一条文学继承的竖线，我们才能理解无论就时代和文化而言都离我们十分遥远的古代诗人，甚至由于许多原因我们还能赞赏他们的作品，这些原因对古代诗人自己说来（更不用说对他们原先的读者了），是无

① 分别为《尤利西斯》、《包法利夫人》及陀斯妥耶夫斯基小说《白痴》中的人物。

China

法理解的。在文学传统内部，特别从版权观念产生以来，无疑会存在一种“涉及影响的忧虑”。但是我已指出过，使一名作家无法解脱的实际忧虑，大部分产生于他与周围意识形态之间的难解难分的关系。另外，也确有许多办法回避一种特定的文学影响：一位一流作家也许愿意接受实际上并不比他高明的二流作家的影响，或者会干脆拒不阅读其影响可能构成威胁的另一作家的作品——举例说，乔伊斯就曾表白，说他从未读过拉伯雷的作品。

当然，一名作家所处时代的意识形态也是一种历史现象：在我上面所列的图式中，横线还会持续地沿着竖线（即时间的线）移动下来。意识形态的这种历史维度构成了“历史性”，它包围着作家，一如母腹包含着胎儿那样；许多批评家认为，这种历史性便构成了文学批评的整个领域。但是，环绕着一位毕竟已离我们遥远的古代作家的意识形态，可以说远远不及该作家本人所具有的生命力；十分明显，我们如果不研究文学史上该作家所继承和发扬的东西，以及他得心应手地运用的传统和体裁的话，就无法理解他作品的传播力。文学既参与作为整体的历史，又具有自己特定的历史，但这一历史的核心并非作家们的传记或作品出版的年代，而是传统的体裁和程式如何变更，借以适应不断变化的社会状况。不用说，适应社会状况也就意味着变动一番或否定那些体裁和程式。

由此可见，一位作家甚至最博学、最自觉的作家在文学领域内所处的语境，并非任何时候都能用通常的历史方法来确定的。当出处和影响能够找到时，历史方法是可以研究它们的；但是主要的文学传统宛如艾弗尼斯河[1]，在地

---

① The Alpheus，古希腊神话中一条地下河流。

China

下蜿蜒流淌很久，又突然回到地面上。莎士比亚的悲剧令我们回想起古代雅典的几位伟大的悲剧作家，但是历来只有一种多少受到歪曲的说法，说是莎士比亚悲剧与塞内加的悲剧存在联系。但丁虽知道他自己所承继的文学传统的源头是荷马史诗，但是他并非从第一手材料知道这一点的。

真正的文学传统，大部分应当通过关于体裁的比较研究才能明确下来；此话听起来可能纯属推测，甚至古怪，因为我们缺乏通常的文献可作佐证。诗人们往往做不到按照对历史派批评家说来最方便的办法阅读作品，更经常的情况是，即使能做到，他们也不愿如此读书，而文学批评家则必须尽量使用事实。我不是说他们都想这样做，实在是因为由理念性语言的优势所继承下来的种种偏见至今仍如此顽固，以致当有人提出，文学如科学那样也不妨有自己的结构，文学并非仅仅反映社会影响，也不是只把富有想像力的作品杂乱无序堆放到一块时，那就立刻像100年前乍听荒谬却多少含点道理的口号“为艺术而艺术”一样，也会搅得文坛人心惶惶了。

到了浪漫主义时期，人们逐渐接受文学的叙事起源于神话这一事实，尽管是用一大堆费解的话把它包装起来的。到18世纪后半期，尤其在英国和德国文学中，诗歌具有“原始”属性一说突然流行起来，不过人们对诗歌在历史、社会及心理上都属原始的特征却还不很明白。荷马作品原始，是因为它在历史上最早；民谣和民歌原始，是因为它们产生于朴质的先民中间；卢梭也成了原始，因他揭穿了存在于个人身上那些原始东西的感情基础。人们发现，很少社会完全没有诗歌，而散文则晚得多，并且是在相当进步的文明中才发展起来的。同时，诗歌比理性作品更加具体和简朴，它与原始性的亲缘关系在儿童教育中留下缩影；

在儿童教育中，从想像力着手是儿童心理上最明显易于接受的方面。

卢梭提出的关于自然和理性的社会遭到剥削和受到掩埋的学说，是与上文我们讨论过的理念胜过神话的思潮密切关联的，而卢梭论点的含义是想说明，理念的这一优势不一定是可取或无法改变的。与此相反，另有一些学者则几乎盲目相信，简单的东西出现在前，但要被复杂的东西淘汰掉，言外之意是，诗歌同样会被淘汰或应该受到淘汰。这种十分常见却往往未经审视的观点，由皮科克[1] 用讽刺的形式写入其著作《诗歌的四个时代》(《代码》23 页) 中，雪莱针对他的观点，出版《诗辩》一书作为答复。雪莱的论点只是将历来神话与理念的关系颠倒一下，毫不犹豫地把诗歌放在首位。不过很少人接受他这种颠倒的摆法。

对人类思想中无意识因素的系统研究到弗洛伊德的著作中达到瓜熟蒂落的地步，从而一劳永逸地驳倒了原始的东西必在历史上被淘汰的论调。弗洛伊德说明，包括俄狄浦斯和纳西索斯[2] 在内的有些主要神话，在每人的童年都会重演，做成使自己获得个性的过程之一部分。同样，正是这种不间断地重演的神话，使我们得以轻易接受最古老或异域的文学，成为可以领会的一种文学经验。这一探索人类心灵的过程向我们揭示，意识仅是构成想像力的许多因素之一，而想像力是一种心理的复合体，它既产生文学，又对文学做出反应。

不久前出版的一本书[3] 提出，意识远非人类固有的特

① T. L. Peacock (1785～1866)，英国作家，雪莱的挚友。

② Narcissus，希腊神话中一美少年，因顾影自怜堕入水中，死后变成了水仙花。

③ 指朱利恩·杰恩斯的《意识起源于双层思维的破裂》(1976)。

China

征，它实际上相当晚才在历史场景上显现，在希腊文化中它介乎《伊利昂纪》与《奥德修记》之间，而在希伯来语中，则在8世纪的预言家与以色列人遭流放以后的作家之间。作者告诉我们，在此以前，人类凭其“双层思维”(bicameral mind) 工作，其中一层构成并参与周围的世界。当他们感到与这个世界脱离时，那另一层思维便开始在冥幻中见到神祇、祖先或酋领的形象，并听到他们的话音，指点下一步该怎么办。在意识中，人类的主观感受已形成习惯，那些外在的形象和话音也变成内向的东西了。文学的历史十分微妙地验证了这一命题，可是“冥幻”这一消极用语，以及那种认为今天还继承这种心态的人都属精神分裂症的说法，足以说明人们尚未摆脱不信任意识以外还存在某些东西的偏见，这种偏见几乎在文学的每个时期都极大地损害着诗人的地位。

十分明显，推理和论证的文章是用意识所特有的语言，而诗人们始终强调，对创作诗歌说来，意识是不够的。意识实际意味着对意志的一种支配，尽管受支配的意志曾在人类文明中创造了无数奇迹，但是包括文学在内的创造性形式是超越这种意志的。从创造性思维的观点来看，意识仅是人类各种精神力量的不全面、过早的统一，而创造所需要的，则是一种新的双层思维，含有某种别的成分去弥补意识的不足；虽然据我所知，这种双层性是比喻性的，而不关联到真正的大脑结构。从古典时代起，我们已具有灵感来自缪斯的观念；后来又产生“爱的上帝”，他使但丁走上“新生活”。浪漫主义作家通常把“想像力”设想成理智的较高形式，或者是一种范围更广的意识。本世纪中产生了超现实主义作家和其他探索潜意识或梦幻状态的作家，他们认为这一切手法是与创造力紧密关联的。

China

大多数作家都抱怨说，仅靠意志的行动是很难把心思协调起来进行具有充分创造性的写作的。例如，雪莱认为，任何人若对自己说“我要写诗了”，这是毫无用处的。当然，对于但丁、莎士比亚、歌德那样处于艺术顶峰的作家说来，这样的困难是微乎其微的。许多作家认为凭有意识的行为写作十分容易，殊不知他们主要关心的，是写一点最易为周围文化环境所接受的东西——换句话说，他们不过是一批雇佣文人。凡是能够就道德、宗教或爱国主义方面受到赞许的主题随意地写出诗篇来的诗人，很少能在文学史上留下深深印记的。也许存在许多例外，又缺乏明确的界线，但是看来我们从未搞清楚，诗歌语言与意识形态语言之间的一些差别。

人们往往认为，意识垄断着人的清醒状态和通常情理；而且的确一个具有创造性的性格，经常还伴随以另一种拙劣的、关联着神经质状态，甚至近乎精神分裂的性格。但是这方面并无必然规律；事实上，大多数重要作家都摆脱意识清醒的推理作家所呈现的那种主观性，而呈现出相反的状态。许多诗人甚至谈到自己已失去主观性，说自己缺乏济慈所说的“本性”（identity）[①]。威廉·布莱克在他的时代及几十年以后，始终被人们视为疯癫。在吉尔克里斯特（A.Gilchrist）写的《布莱克传》中，有一则故事说布莱克有一次抱着一瓶啤酒，从小酒店步行回家，途中遇见一位皇家艺术院的委员，此人在前一天夜间还见过布莱克，正准备跟布莱克说话。但是，当见到布莱克没有叫仆人或酒店伙计送啤酒，而是自己抱着走，那委员便双手往衣兜里一插，招呼也不打匆匆跑掉了。布莱克仅仅是按自己的社

---

① 1818年10月27日致伍德豪斯的信。

China

会条件行事，但这样行事时，他是个充满幻觉的精神病人，而不是具有想像力的诗人兼画家了。

如果创造性的写作能力的确关联到思想中有某种足以弥补普通意识的成分的话，我们便已向作家的社会语境靠近了一点。具有这样思想的人，在传统的行为准则面前束手无策，而具有清醒意识的人却能轻易驾驭这些准则：我们常常在作家身上发现一种稚气，使他有时候除创作外，还对社会现象洞若观火，这种眼力使他不仅对当前抱有锐利看法，还具超凡能力预言隐伏在当前事态中的倾向会导致的未来状态。这种本领又使作家拥有社会大多数人茫然无知的那种特有的知识。文学中这种预见性成分常常被论者一带而过，其实它属客观存在，很值得探究一番。总而言之，若与我们向来糊涂的东西相比，“预见性”一词更有助于说明诗人具有的权威品格，并能解释世俗文学与宗教文学之间的联系，这正是本书主要探讨的主题之一。

如果我们观察一下《旧约全书》中从阿摩司开始的一些预言的作者，立刻便会见到原始的与预见的东西之间的紧密关系。阿摩司曾拒绝与上流社会的传统妥协，在以色列北方社会留下了傻瓜和疯子的名声；但他却能从经常伴以恍惚的反常精神状态中找见本质。这样的先知还能预言由于某些愚蠢的政策而必然导致的未来，例如犹大王对付巴比伦的策略一度导致耶路撒冷的毁灭，这一点耶利米曾提醒过他的。这里涉及的原理是，凡是正当的社会批评，都和正当的科学一样，会扩大社会预见性的范围。

到了现代，我们本能地称之为具有预见性的作家，如布莱克、陀斯妥耶夫斯基、兰波，都具有相似的特点。这样的作家就如同古希腊和希伯来的神谕一样，激发着读者们的深思；像神谕一样，这些作家令人心震惊和烦扰；像神

谕一样，这些作家虽可能充满矛盾和奥秘，但都保持一种令人非常难忘的权威性。早在伊丽莎白时代，已有一些文学批评家提到，宗教的灵感与世俗灵感之间的区别并不如人们普遍认为的那样严格。乔治·帕特纳姆（G. Puttennam）于16世纪80年代时指出，诗人（poet）一词的词源为制造者（maker），他认为这意味着诗人的创造力与上帝造万物的创造力之间存在相似之处[①]。他引用了奥维德《历书》（*Fasti*）中的话"神灵驻于吾心"[②]，这神灵可能指上帝，也可能是指某个神。在16世纪，当然更稳妥的是改用缪斯或爱神，或为传统认可又不致误认为是教义的叫法，但是这一类比却始终存在，尽管在柯勒律治时代以前它一直很隐晦。人们还经常指出，文学艺术之所以具有预见性，还因为它们象征地指出几个世代之后才变得明显的文化趋向。

"预见性"一词本身还不妨用于我们通常并不列入文学的作家，如路德、孔多塞[③]、马克思等。这种属于文学"圈子里"还是"圈子外"的困难辨别即使在我们观察时其许多方面已消失，也依然是存在的。无论是我们一般认为属于文学圈内的预见性作家，还是至少不可不承认其为文学人物的作家（如卢梭、克尔凯郭尔、尼采），他们的特点似乎都是由于与原始心理存在联系而造成的。

诗人的这种预言性倾向有时促进我们把那种认为诗歌会在历史中变得过时的观念颠倒过来，改为相信越是向古代追溯，诗歌会变得越加深刻和富有寓意。我们发现，早期的传说故事都含有这种品位，当时的诗人虽与同时代人

---

① 见格雷戈里·史密斯编《伊丽莎白时代文学批评选》卷2之8。

② Est deus in nobis.

③ M. de Condorcet（1743－1794），法国哲学、教育家。

一样的原始，但都非常博学，像爱尔兰的诗歌大师(ollaves)、凯尔特吟游诗人（不论其题材属历史还是传说），或是荷马以前的人物，如穆萨厄斯[①]、俄耳浦斯（Orpheus）或赫尔墨斯·特里斯默吉斯忒斯[②]。据说，这些诗人都是他们各自社会中的导师，他们用韵文形式（因为韵文是记忆的最方便形式）回忆其部族最需要了解的神话知识。在伊丽莎白时代，这种观念导致如下结论：古代神话其实包含着取之不尽的智慧。查普曼在谈起荷马时指出，不仅一切学问、政体及智慧可追溯到荷马，而且一切机智、风雅、素质及判断也由他而产生[③]。这种观念与柏拉图的《伊安篇》一样古老，也许还包括伊安荒谬的推论，说他是通过经常朗读荷马的史诗才潜移默化吸收这一切的。

我远不是在否定这种关于诗歌的直觉认识，但个中存在明显的谬见。诚然，神话受到后来作家们用无数方式讲述和解释，而且直到我们所知的人类文化告终的那天，这种情况还会存在下去。同样，诗人们本身的杰出解释也会变成学者们研究的取之不尽的资料，结果仅仅对一部莎士比亚戏剧的评论就足以装满一个图书馆，可是不能由此断定，说是神话如此重复，足可追溯到在遥远的古代曾经有过一个更加深刻的神话。例如，在阅读关于圣杯的传奇作品时，我们会不禁相信，在克雷蒂安·德·特罗瓦（Chrétien de Troyes）以前，肯定曾有过关于圣杯的明确描写，其中

---

① Musaeus，据说是希腊最古老时代杰出诗人之一，人们有时称他为俄耳浦斯之子。

② Hermes Trismegistus，埃及天才诗人，传说写有关于魔术、宗教、占星术、炼金术方面的著作。

③ George Chapman（1559？～1634？），英国作家，以译荷马作品闻名。这段话见G. 史密斯：《伊丽莎白时代文学批评选》卷1，299页。

China

一切成分整合协调，而不像流传到我们时代那样零星片断，令人焦急。鉴于缺乏证据说明古代有过这种资料，还不如简单地认定，真正的深刻性来自相反的过程，即是说，由于经历多少世纪，直到我们时代，关于圣杯的故事一直在积累，并得到不断的再创作。

在任何时代，诗人所知道的主要限于一些通常的知识，而不是那种足以区别专家与外行的专门知识。（这个原理仅适用于诗歌的内容，不包括其才艺或技巧。）总之，一则神话的意义仅是千百年来人们转述的意义，而根据它进行的某些无比深刻的再创作都是后来才产生的。不可能有一套原始的神话像卡尔文派神学中亚当的故事那样，在一个身躯内包含了所有子孙后代。

“预言”一词按通常的含义，是指告诉我们未来的情况，但是很明显，诗人的时间视角很少对准未来；当他利用历史素材时，也不对准过去。我在上文用过“消解神话”(demythologizing）一词，是指有些研究《圣经》的学人设法将《圣经》文本中较为明显的原始成分删掉。如果我们把这过程颠倒一下，我们就会发现神话传统本身在文学中不断发展时，趋向于对自己结构中的“历史”成分也进行一番“消解”(dehistoricize，这个词同样难听)。对神话感兴趣的文学批评家（包括笔者在内）常被扣上个“反历史”的帽子，实际上，反历史仅是他们所研究的题材的一个特征。正如许多关于神话的作家，尤其默西亚·伊利亚德曾详加说明的，神话往往不是把历史视为一系列独特的事件，而是视其为典型情景的重现。

诗人在描写一个历史情景时运用对称，例如在《亨利四世》一剧中，莎士比亚把哈利王子和烈火骑士（Hotspur）写成是同龄人，其实骑士比王子大 20 岁；这并非诗人无缘

China

无故热衷于出格的用法，而是足以说明在文学中，灵活塑造事件比起历史来更占上风。文学所发展的神话结构不是反历史而是逆历史的，因为这类结构将一历史主题转移成现在时态，从而多多少少变动一下那些纯属过去的特征。

文学的特征与持续、稳定的传统存在联系。文学中大量脍炙人口的作品都关联到文学传统所具有的对历史的奇特制动力。例如，基于“灰姑娘”原型的故事不下于数千个；像这样的民间故事主题，随着文学逐渐发展为一个独立的门类后，便与神话一起被吸收人文学之中。这个主题夹杂以其他的神话特征，出现在古典神话（如阿普列尤斯[①]作品关于丘比特与莎吉的故事）和《圣经》神话（见《路得记》）中。我们拿起小说《简·爱》，读到一个女孩虽极其聪明，但论容貌或家产都很不利；她是如何挣扎、摆脱一个敌视的家庭和一个阴森可怕的学校环境，并赢得一个门第显赫的男子的情谊，最终成为他的爱妻。这个故事的轮廓十分熟悉，但是小说中烧死在屋子里的疯妻子，还有情节中其他离奇的巧合，都属原始的东西，为故事增添了一种神话故事的品格，并使人感受到一种比起同类故事来更深地扎根于文学传统的韵味。

诗人虽常常采用历史主题，但也为史书中不妥当的事实和混杂以唐突字眼和污秽行为而感到棘手。对付这种情况的一个办法，是开拓两个层面的意义，G.M. 霍布金斯分别称作“外层思想”（overthought）和“里层思想”（underthought）[②]。外层思想指一首诗呈现的表层含义：它包含诗人同时代读者所接受的内容，通常还可能包括诗人

① L. Apuleius（124? －175?），罗马作家。

② G.M. Hopkins（1844－1889），见约翰·皮克编：《霍布金斯作品选读》，第29～30页，1966。

本人自认为基本提供的东西。这主要指诗的字面或有意识的意义。里层思想则指意象和隐喻的脉络，它为表层思想提供一种感情上的对称，经常是表层思想的补充，但经常又是对它的否定。

一个很好的例子是莎士比亚的《亨利五世》，因就题材讲，它与《亨利四世》一样也是一出历史剧。构成该剧表层思想的是关于英国的一位英勇国王入侵并征服法国的爱国主义主题，这表层思想始终包含在剧中。但若仔细听一听剧中所有台词流露的感情的冲力，我们会立即意识到还发生过许多其他事件。我们察觉，剧幕揭开不久，便有两个很不相同的主题双双对立：当时坎特伯雷大主教一连串地数说爱德华三世当年的辉煌岁月：

> 拿帝王们做俘虏，来替爱德华增光，
> 使英国史册连篇累牍载满歌颂，
> 就像是海底深处堆满了
> 沉没的财货和无价的珠宝。[1]
>
> （幕 1 场 2 行 162－5）

尽管大主教有意识地发表一通浅薄的见解（据我们所知，莎士比亚本人也复如此），但阴沉的形象依然流露无遗，再加上同一幕中其他类似形象，足以提醒我们战争的恐怖和非正义性质，一个命运宠坏的小儿施加给法国和英国双方的苦难，尤其是这整个冒险事业最终沦为轻浮之举。

所以，我们不能说，由于《亨利五世》是一出历史剧，所以它应"忠实"于历史，仅有少数几处可允许诗人做出

---

[1] 方平译文，见《莎士比亚全集》卷五，人民文学出版社，1978。

变动。如果我们观察该剧中的全部神话（即整个故事），我们发现的却是一部同时带有另一方面含义的历史。莎士比亚在随后的创作中，趋向于把英国历史搁置一边，去描写李尔王、哈姆莱特及麦克白所属的离他更遥远的传奇时代，那时代可以涌现的悲剧大人物，在阿金库尔[①]或丘克斯伯里[②]战场上是不可能出现的。就时间而言，那些时代离我们更遥远；就神话而言，它们却更加贴近我们了。

根据同样理由，文学经常运用自己的历史，没有一个不列颠的君主在威力和显赫上堪与亚瑟王相比，正是因为他在历史上是否存在是无关紧要的。丁尼生描写亚瑟王最后一次战役的诗，最后两行如下：

> 西边那场战役天昏地暗，
> 一切高尚和神圣荡然无存。[③]

要就一次真实战役写出引起如此怀旧共鸣的诗句是十分困难的；在真实战役中，即使打败仗时，也不可能出现任何高尚和神圣的。当诗歌吸收了历史题材后，这种题材通常结合以"高于"历史的视角（牧歌神话）、"低于"历史的视角（讽刺性神话或魔怪的仿作），或同时夹杂了两种视角。

这里所涉及的文学批评原理，实际上是关于诗歌与意识形态或者与修辞术的关系，就同观众从《亨利五世》一剧中所获得的历史，基本上属于加工一番后供人作为历史接受一样。换言之，外层思想是作品的意识形态内容。就

① 法国地名，亨利五世在此与法军交战。

② 英国地名，玫瑰战争1471年的战场。

③ 《致女王》一诗的最后两行；该诗系诗集《亚瑟王的牧歌》的跋。

China

这一含义上讲，外层思想对里层思想的关系可以覆盖从完全同意到完全不同意的整个范围。从 1850～1950 年期间，部分地由于爱伦·坡关于法国象征主义的评论所产生的影响，出现了一场倾向于反对两层意思的颇有影响的运动，把外层思想视为一种修辞的外架，要求仅仅将纯属隐喻的纹理（texture）作为真正具有诗的品位的成分保留下来。T.S. 艾略特说过，人们经常认为的一首诗的含义，可能仅相当于一个夜贼向人家看门狗扔去的一块肉——借以消除读者的挂虑，这样诗的真谛才能影响他们；从艾略特这番话中，也可听出两层思想的对立关系。这种关于诗性的东西必须尽可能摆脱修辞以求自身纯洁性的观点在维尔兰[①]的著作中也出现过：他敦促诗人们要抓住修辞的脖子，把它勒死——这话本身颇具修辞特色。但是，对诗歌可与修辞分离的迷信，向来不过是着重点的暂时变动：有趣的是，我们都知道这里涉及两种可加区别的言语模式。

举一两个例子就可说明神话对意识形态（或如布莱克的说法，幻象和寓言）关系的另一面了。在小说《天路历程》中，我们读到基督徒背着个罪孽的包袱，步履蹒跚地向天国之城走去，到了某地时包袱才卸了下来。这正是一种修辞的类比，是指基督教意识形态中世人罪孽可通过基督赎救而获得原宥。只要这种意识形态在英国新教徒中产阶级的家庭中还处于重要地位，那么《天路历程》一书几乎在每个家庭中都受到珍视，当做《圣经》的一份附件。当这种意识形态衰弱后，《天路历程》也变得不时兴：也许

---

① Paul Verlaine（1844～1896），遭社会排斥的法国诗人，其创新在于赋予法国诗歌新的音乐感，为 20 世纪自由诗及其他实验技巧打下基础，但他的冒险生涯、放浪形骸，酗酒及性放荡则为后来的先锋派开了先河。

该书过分迎合这种意识形态，因此形势一变，它就不可能幸存下去。

但是书中的故事还可以当故事去阅读，尽管现代的读者可以把对原罪的忧虑视同可以轻易抛弃的破鞋和毫无道理的负疚感，而将书中基督徒扔掉罪孽的包袱看作是人类神志清醒而不是上帝恩泽的表现。这里，两个观照的中心出现了，一个是与班扬同时代的，另一则涉及我们自己。个中原理在于这个故事中包含有一种非其意识形态含义所能容许的灵活性。为了遵照D.H.劳伦斯的名言"相信故事"行事，我们就不应信任作家的信仰或态度，而是全神注视他的神话，神话比作家本人不知要聪明多少；而且神话是当其中的意识形态消失之后惟一能继续存在下去的成分。

我们来继续谈谈包袱的比喻：文学批评家在接触到一种新的意识形态动向后，会感到受过去的包袱的压抑，于是就纳闷：我们为什么非要维护一种实际上无视新动向重要意义的文化传统呢？下一步便是要确立一种价值体系，将足以阐明新动向的事情置于首位，并贬低其他的一切，或者贬低过去整个文化传统的价值，赞同在未来创立起一种更令人满意的文化。30来年前的马克思主义文学批评家在这类倾向上走到了极端，所以如今有头脑的马克思主义批评家才大谈"大众的马克思主义"。但是同样也存在"大众的基督徒"、"大众的人文主义者"、"大众的女权运动者"，以及许多其他形式可称为修剪得很美观的批评，这种技术是将文学来一番修剪，使它歪曲成另一种不同的形态。这样，正是意识形态动向变成了真正的包袱，而文化传统却能帮助我们从中摆脱出来。

现在，从这样一种动向中产生了"历史性"这一文学

China

批评口号，人们广泛相信或表述，任何种类（不管是否神话）的消解历史的倾向都会败坏文学批评过程，使之沦为停滞的理想主义。我认为，神话并非仅仅是一种历史过程的结果，而且还是一种向往超越历史的社会观，它足以解释如何能够使作者的和我们的两个历史时期在直接交流中结合在一起。如果不求助于某种往昔或未来的牧歌神话，而想要提出这样一种社会观，即使在意识形态内部，也是非常困难，也许干脆不可能的。《共产党宣言》便是这样做的，指出：如果我们用历史过程将人类从历史的阶级斗争中拯救出来，我们也应恢复资产阶级以前某些个人与人类生活的关系①。社会观中这类神话特征并不贬损历史，而是有助于澄清历史的功能。

另一个例子可使我们更加接近本书的中心主题。耶稣殉难于十字架是一历史事件，至少我认为无理由去否定它是史实。但是从历史上查清这一事件困难重重，诸如确定时间和地点，偏袒罗马当局、否定犹太教机构的成见，天昏地黑和墓石被滚开的奇迹，及神庙的帷幕被撕裂等等，这一切基本情况不管是否符合实际，很明显都带有象征性质。

问题并不是神话歪曲了历史，而是作为始终记载占统治地位意识形态之作为的历史歪曲了人民第一位关切的问题。历史将耶稣钉死于十字架的事件写成就像所有那些丑恶、猥亵地死去的其他人的下场一样。我们面对十字架殉难的事，深感自己如基督的同时代人一样对他的殉难忧心

① 《共产党宣言》是说，资产阶级在它已取得统治的地方把一切封建的、宗法的和田园诗般的关系都破坏，使人与人之间除了冷酷无情的“现金交易”就再没有任何别的联系。见《马恩选集》，人民出版社，1972，卷1页253。

China

如焚，那种迫切想铲除干扰我们社会进步的分子的心情无比强烈。祭司该亚法（Caiaphas）说，"一个人替百姓去死，这是有益的"（《约翰福音》11:50），这话我们都是同意的——事实上，基督教义本身也同意此话，从而使该亚法成为从公历纪元以来第一个有待我们保证为其辩护的人。可见，正是现在时态的神话而不是历史上的事件，才有力量使所有曾沦为残暴无理势力之牺牲的人重又在人类理想的中心找到自己的位置。

四福音书本身对一切残暴势力都不公正的事实并不特别敏感，因为它们过分执著的是基督的清白无罪（《路加福音》23:41）。但这一因素开始将我们引到神话本身的范围之外。福音书的作者们相信，人类想要杀死的是上帝，因此对上帝的憎恨和畏惧是人性的主要方面。不管我们如何看待这一点，它面对的是下面这一不可回避的问题：如果耶稣殉难于十字架是一件十分可能的历史事件，难道其历史性未构成其真正力量的基础？没有历史的根据，这件事还会产生任何影响吗？

在我看来，这一事件明显的非神话现实性与其说是历史的，不如说更属于其个人。我并非在狡辩，因为历史性本身归属于历史，而神话性的事件本身则会反复出现，一年一度的耶稣受难日（Good Friday）正是演示这一纯粹神话的。反复出现的历史事件，反复进行的教堂祭仪，构成历史启示之梦的一部分。而个人性的事件，发生一次就足够（《希伯来书》9:26），从而由另一层面进入神话和历史。本书下文的中心主题之一，便是探讨超越神话和历史这一原理。

China

第三章　本体和隐喻

一

文学是一门语言的艺术，研究者的主要兴趣可能在艺术上，也可能在语言上。如果他的兴趣在语言上，促使他关注语言学和符号学的方向，那么我们在文学结构范围内经常使用的划分界线的一般术语就开始消失了。我们日益感到难以用定义来区别文学与文学批评，批评与哲学或历史，哲学和历史与其他任何形式的言语交流。我们所面对的，只是在第一章中已讨论过的由“能指”向“所指”转换的关系了。如果我们强调的是文学中的艺术而不是作品所运用的语言，我们一开头就应做出合乎常情的实际区别，界定一个不同于其他词语领域的词语领域，尽管并无一堵理论的墙将它们隔开。就这一区别而言，我们可以说，济慈是诗人而不是哲学家，康德是哲学家而不是诗人。这使我回想起马格里特[1] 画的一幅关于烟斗的高度具象性的画，他加的标题却是《这不是个烟斗》。画就是画，

---

① René Magritte (1896 - 1967)，比利时超现实主义画家。

不能与其具象内容等同起来或用后者来加以限定。同样，一部文学作品不能等同于它讲述的事：文学中“讲述”的任何事都属于意识形态和修辞学，而不属于诗歌本身的东西。

在文学内部，词语之间的向心关系胜过任何渗透于其中的言语以外的信息。我们在阅读《包法利夫人》、《安娜·卡列尼娜》或《纽科姆一家》[1]时，虽了解到关于19世纪法国、俄国或英国社会的许多情况，但主要的却是小说中所编织和加工的故事。这三部都是现实主义小说，从描述性写作中借鉴了一些技巧。在诗歌中，文学的特征更为集中，通常十分生动形象，充分利用我在上文中谈及的一切规范文字手段的功能，如隐喻、明喻、换喻等，还有尾韵、头韵、对偶（或并列）及反复等。

瓦莱里指出，作曲家能够用一系列不同于平常经验之声音的声音进行谱曲，可是诗人却无这份荣幸：他必须使用其他任何人用的词语来写作。此话固然有理，但应加限定。词语与它们所指称的事物之间，是一种随意的，或更确切说是约定俗成的关系；而且，词语是靠与其他词语的区别来显示自身特性的。因此，任何一种语言中声音上相似或意义上重叠的现象都是偶然、巧合，或可用其他类似的词来形容。但是诗歌正是开拓这些偶然的东西，赋予它们以多种功能；一句话，诗歌所包含的声音具有附加的意义。

例如，在能指（signifiers）中，共鸣音（resonance）成分占有突出地位。一个词对其所指事物而言是随意的——

[1] 英国作家W.M.萨克雷的小说。

horse，cheval 和 Pferd[1] 都指“马”这种动物——可是一种语言中有用的韵，如英语中的 mountain 与 fountain，到了另一种语言中可能派不了用场。在一种语言中充分利用声音的相似性，其效果在于能尽量减少随意感。最初，这一手法往往十分近似耍魔术：在魔术中，词与物品、名字与灵性的因果关系常常是想当然地认定的；魔术师像诗人一般，设法找到按正确顺序排列的正确的词语，有助于影响外界的某件东西。诗歌虽然不像魔术那样要弃想当然的因果关系的前提，但却保留词语中一种神秘的含义，对这种神秘含义，那些仅仅建立在区别原理基础上的理论是从未能做出解释的。

有些诗人采用拟声词（onomatopoeia，模仿的和谐）这种手段，用爱伦·坡的话说，便是声音必须是对含义的回声。例如，怀亚特的下列诗行：

The rocks do not cruelly
Repulse the waves continually.
岩石并没有狠心地
不断反击着海浪。

我们可以听到海浪如何冲击又退回去的声音。又如怀亚特另外的诗行：

Cracketh in sonder; and in the ayre doth roar
The shivered pieces.
（炮筒）炸裂；飞扬的碎片

---

① 分别为英语、法语及德语的词。

在半空中发生轰响。[1]

我们听到一门大炮炸裂的声音。有相当一部分英国诗人（包括斯宾塞在内）一直使用着拟声词。也许其中有某种诀窍，不过情况也可能是，荷马和维吉尔作品中如此常见的手段对诗歌说来至关重要。其深长的意味在于构筑一个自足的听觉单元，尽管在一定程度上是在重现而实际却在摆脱自然环境。

诗歌体验中另一个十分常见的特征，是一段或一行可以比作“神力”的诗常常从其原作的上下文中解脱出来，牢固地扎在我们的记忆中。一个例子是纳什（O.Nash）写的挽歌中的一行：

Brightness falls from the air.
晴朗从高空中降下来。

许多人虽然并不知其出处，却都很熟悉这一行诗。另一例可举马韦尔的诗行：

To a green thought in a green shade
在一片绿荫下怀着天真的想法

在济慈《夜莺颂》一诗中，多数读者公认的超凡佳句告诉我们，夜莺的歌声宛如：

---

① 以上所引诗行，见于英国诗人 Thomas Wyatt（1503?—1542）的两首不同的诗。

China

Charmed magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn
从孤寂仙境，向惊险的大海
开启沉迷、梦幻的窗口①

文学批评家研究诗歌，依靠一种整体观，认为我们面前的这首诗是一个整体，其中每个细节必须通过它与该整体的关系方可获得解释。关于整体性的假设，就像认为文学批评独成一体一样，是属于探索性的，采纳它的目的在于观察它产生什么结果。从理论上提出反对它的观点虽轻而易举，但若没有这一假设，批评家的理解就会失去方向。同时，整体性并非文学批评过程的目标，而仅是其中一个因素。所以，尽管上引济慈的诗行并不含有破坏全诗整体之处，但是这两行诗仿佛摆脱全诗的整体，显出不同的生存状态，一如科幻小说所普遍描写的两个平行的世界。由此可以推论，对诗歌的反应中可能隐伏着某种无穷尽的因素，它在人们的心灵上点燃一盏灯，这样，我们就不是面对一片未知世界的黑暗，而是多少窥见了其他正在涌现的存在的影子。这里我们所涉及仅是如下的原理，即对一首诗中特定诗行的反应可能无限地超越整首诗的范围。

我在上文中曾指出，诗歌中强调运用修辞格的情况，在演说术中同样存在，因演说术是诗歌的近邻。但是就像其他一些相邻门类那样，诗歌与演说术的行为方式是很不相同的。演说家面对一群听众，直接向他们讲话，实际是为他们而说，他的话头经常可被听众接下去。他较多意识到词语中所包含的强大魔力，因为他旨在对听众造成一种

① 引自《夜莺颂》第7诗节，1819。

有力的影响。而且他的魔力具有我在上文中提到的涉及因与果、刺激与反应的机械性质。这是因为他希望获得的是一种划一的反应，而划一性中永远含有某些机械的成分。

诚然，诗人是经常仿效演说家的：他们往往并不意识到自己按诗人身份并无什么可"说"的，而且会对自己不能直接又立刻与读者大众接触显得不耐烦，但公众却是诗歌从来都无法彻底摆脱的。可是在演说术中，有个讲话的人存在；而诗歌中，诗人却是隐退的，不向读者照面，写出的诗则是充当一种中介存在的。诗中甚至找不见诗人的身影：我从纽芬兰一首民歌中摘引以下几行：

She's like the swallow that flies so high,
She's like the river that never runs dry,
She's like the sunshine on the lee shore,
I love my love and love is no more.
她像一只高高飞翔的燕子，
她像一条永不干涸的小河，
她像迎风的海岸上[1] 的阳光，
我爱心上人，心上人却不见了。

读者尽管对释义多么不信任，也能一口气写出八九个句子，每句都对最后一句歌词的含义诠释一遍。甚至还可能写出第十句，指出："这一行其实并无意思：它仅是口头传诵原作时出现的错误，原作多半是说'I love my love when love is no more'（我心上人已离去，我还爱着她）。"这种说法如果正确，那么它对文学批评的某些方面是有关的：若就把最

① on the lee shore，又作"处于毁灭境地的"解。

China

后一句歌词作为一行诗去体验而言，它本身并无任何意义。同样，当批评家认定诗人确是在说话时，便有不少人加以反对，反问“诗人确是这番意思，还是有意表达，或仅在心中想起这点?”其实所有这些反对意思都不过是小心眼儿的唠叨而已。

诗歌像讲究修辞的演说一样，也构成社会关注的焦点，但它并不强求反应千篇一律，而是鼓励读者有不同的理解。随着时间的推移，不同理解会趋于某种一致性，不过灵活性依然存在。诗人运用许多惯常的技巧来表达自己与读者的间接关系。他可能乞灵于缪斯或神祇来帮助他完成诗篇；也可能对一情妇倾吐柔情；在戏剧中，还可以让其他人物代替他说话。

还有一种已持续达数百年之久的颇为奇妙的传统，即诗人根本就不运用词语，而只顾自己哼唱，结果唱出一些超越字面含义的声音而不是含有意义的词儿。有时，“歌”这一隐喻还用到乐器上，不论它是长笛、竖琴、七弦还是琵琶。我们在弥尔顿的悼亡诗《黎西达斯》中读到以下几行：

> Thus sang the uncouth swain to the oaks and rills,
> When the still morn went out with sandals grey:
> He touched the tender stops of various quills,
> With eager thought warbling his Doric lay…
> 土气的情郎向着橡树和溪流歌唱，
> 这时寂静的黎明穿着灰草鞋离去：
> 他抚摸几根麦秆柔软的一端，
> 殷切地哼起颤悠悠的乡间曲调。

若不仔细设想这几行诗所勾勒出的画面，仅仅听去，

确是十分动听的。诗人说，整个诗篇中，他在一边唱，一边吹着一支麦笛（oat），这是一种相当古老的粗制舌簧直笛。这种本领是不可能有的，但这一点无关紧要，紧要的是承袭了传统。总之，诗歌尤其是抒情诗，正如 lyrical（抒情）一词所提示的[①]，始终与如何组合乐音密切关联，这一点是诗歌与无论有形的还是隐喻性音乐之间的共同之处。

德里达在主要思考形而上学时曾说过，词语基本上都是写下来的：只要作品中还保留某个人在说话的传统，那么他思想中的词儿并未诞生下来[②]。一种可能的也许很意外的推论是，诗歌按传统讲属于口述，而不是语篇，因此至少有时候，诗歌会把我们带入一个尚未诞生的世界。总而言之，直到写作将诗歌或故事从吟诵者的体内解放出来后，文学才成为一种文化范畴。当然还存在大量的文学作品首先是诉诸双目的，例如形状诗、具体诗，或者像 E.E.Cummings[③] 靠印刷时排印技巧表达的诗，还有大部分的散文。

视觉诗最原始的形式是墓志铭上的诗，这十分清楚地显示了德里达关于差别（différence）的原理。墓志铭以独特方式告诉路人：请停步看我一下，我已死去而你还活着（差别），但你很快也会死亡（延缓）。说话人业已死亡这一事实，显示了另一种间接交流的技巧，在修辞格中叫作"活现法"（prosopopoeia），指一个无生命的物体在提醒我们，在诗歌中不存在真正死亡的东西；若不通过间接沟通或戏谑仿作，诗歌也并不告诉人们任何东西。这样的技巧经常见于谜语诗，要求我们去猜测或说出它在说什么。这

① lyrical 一词源自 lyre（竖琴）。

② 见德里达《写作与差别》，阿兰·巴斯 1978 年英译本。

③ E.E.坎明斯（1894－1962），美国诗人，强调超验性，喜用奇特的外形，连自己姓名也采用小写。

China

与具有魔力诗行的方向恰恰相反，我们必须回到普普通通的主体与客体的世界，方才能解开诗中的巧妙。当然，像汉语那样不同于西方用字母拼写的文字，其视觉含义要明显得多，汉语的书面语并不直接再现口语。

阅读的行为，或与之等值的东西，是由两次在时间上一前一后的操作构成的。我们首先是从书的第一页第一行起，顺序阅读其叙事，直到全书的终了；一旦按时间完成对叙事的追求，我们便继之以第二个行为——反应，这是一种关于共时理解的心理整合（Gestalt），即力图吸收我们所读或所听的内容的完整意义。第一步反应历来由听觉做出，即使我们读着书面的东西也属如此；第二步反应则与视觉隐喻密切联系在一起，这一点几乎是必然的。

人们在打算讲一则笑话时，会令人遗憾地问："你听过（heard）没有？"但当我们"听"（hear）完后，我们才明白（see，"见"）这则笑话。这种分为两步的反应在宗教仪式中同样存在，与神话的讲述总是密切地伴随在一起。众人在朗读弥撒的简短祷文后，心绪激昂；据说在伊洛西斯[1]的神秘仪式上，新成员倾听神父讲述关于德默特尔[2]的神话后，在入会仪式的关键一刻，神父拿一个刚从地里刈来的麦穗给他们看。从此，这些仪式的新成员便成了"领悟者"[3]。佛教的禅宗派中有个故事，说是当佛陀在讲完经后，手中举起一朵金花，聆听他的门徒中惟一领悟其要旨的这个人便理所当然成了禅宗的创造者。小说经常取名为《金碗》、《虹》或《到灯塔去》，用一个视觉的象征集中代表全书的含义，这种用法实际上便是修辞学上以局部代替整体的

---

① Eleusis，是古希腊一个城邦。

② Demeter，大地母亲。

③ Epoptae，希腊语，指"睁开眼的人们"。

China

形式举隅法（synecdoche）。小说家（譬如康拉德）的任务"首先在于使你看见"[1]。我们最好还是把这种隐喻式的"见到"叫作"幻象"[2]，这样，既保持了该隐喻，又超越了肉眼见到与通过想像见到的东西之间的差别。

总之，这种视觉的类比足以说明文学批评中的"结构"(structure) 这一术语，这是用来自建筑术的一个空间隐喻来说明一部完整文学作品的特征。当然，任何反应者能在多大程度上见到结构，都取决于书中所呈现内容的复杂性如何。我们一旦明白（see）了一则笑话，就不愿意再听了；如果我们读一本侦探小说仅是想了解（see）凶手是谁，那么通常情况下，我们直到忘记此人身份后才想再读一遍。但是《神曲》或《李尔王》的情况就不同了，见到（了解）其整个结构丝毫谈不到已大功告成。

我在以前的著作中曾把这种与一篇叙事同时产生的幻象叫作"主题静止状态"（thematic stasis），并认为它与亚里士多德所说的 dianoia[3] 是同一码事。从这含义上讲，我们是将这篇叙事视为一幅静止的照片：不能像在读寓言时探究其寓意那样，也把 dianoia 看成是转换成推理语言意义上的思想。亨利·詹姆士的小说《梅茜的遭遇》讲述一个小女孩因常年争吵的愚蠢父母离了婚，重娶再嫁，为她招来继父和继母而感到十分痛苦：这一切再加上继父、继母的威吓，都集中到梅茜的身上，于是她便跟着家庭女教师出走了事，图个彻底解脱。至于梅茜究竟遭遇了"什么"，只能靠我们脑子里形成的关于整个故事的幻象来表达，不能按推理方式去说明她种种经历的"意义"。

① see，或译"使你明白"。
② Vision，在拉丁文中作"所见之物"讲。
③ 希腊语，指"要旨"、"内涵"、"思想"等。

China

这时候，我们主要涉及的并不是叙事的进展，而是全部形象，也即作家在构筑作品的结构时所使用的单元，于是我们就把这些单元理解为形象的丛集或形象化的整体。在文学的所有形象中，最重要的是人物，即那些出力最多以沟通作者与公众之间关系的人。文学中的故事从历史上讲是由神话演变而来，神话主要是一些关于神祇的故事；神祇都是与大自然密切关联的人物，或伴随以象征性的形象，如朱诺（Juno）的孔雀，或海神（Neptune）的三叉戟。可见神祇都是现成的隐喻（《代码》第7页），因隐喻是一项"A是B"型的恒等陈述，把人与自然中的物体说成是一回事，尽管人与物互不相同。所以，我们在文学经验的源头找到神话和隐喻，这是同一本体的两个方面。

由此可得出文学批评的两个原理。一个原理是，不管文学中的人物由我们一般想像中的神祇变成什么模样，文学无论在何时何地都是具有多神性质的。另一原理则是，文学以隐喻的方式，始终确认人类意识与其自然环境之间的某种关系，这种关系超越——事实上是粗暴违反——基于主体与客体永远分离的那种合乎常情的想法的。

通常以"A是B"形式出现的隐喻，仅是许多修辞格中的一种。一切修辞格都有一个引人注意的特征，即它们都背离我们正常所认为的语言的合乎情理（描述性）的用途。在明喻中，例如"我的情人像一朵红红的玫瑰"，"像"这个词对一些读者说来，无论如何都令人确信"不是真的"。夸张（hyperbole）是对外在事实夸大其词；举隅（synecdoche）是对事实轻描淡写[1]；矛盾修饰（oxymoron）

[1] 这里指以整体代表局部，如以"加拿大"代替"加拿大球队"；以局部代表整体已见上文。

是指看上去悖理的事；换喻（metonymy）是用以取代它所指称的东西。但是隐喻（metaphor）则是表述一项基于“是”字的明确陈述，同时却带有一项否定它的含蓄陈述。就像神话含有双重意思，一是说“这样的事发生过”，二是说“事情不可能完全这样发生”，所以，带有谓语“是”的隐喻一方面明确表明“A是B”（如“约瑟夫是结满果实的树枝”，见《创世记》49:22），另一方面又隐含如下意思：“A显然不是B，若非傻瓜，谁也不会想像约瑟夫成了树枝”等等。如果说神话是逆历史而行的，既肯定其历史确实性，同时又否定这种确实性，那么隐喻便是逆逻辑而行的。既然一项修辞格中还至少包括与读者或听众信以为真的东西截然相反的东西，那么这种修辞格的旨趣又何在呢？

隐喻中，往往既涉及人的事情，又涉及与自然环境有关的事；我们理应意料，它是出现于古代社会人类最缺乏自我意识的年代，当时人们并不清楚或并不始终清楚主体与客体有什么区别。有人说荷马的史诗中不存在隐喻，可是从另一种意思讲，荷马写的一切都属隐喻。不管他把人的情绪和机能定位于肉体中膈膜、胸腺、肝还是其他部位，这些部位都作为隐喻与实际存在或仿佛存在的情绪和机能联系起来的。在信仰或为社会接受的基础上，神祇也使“主体即客体”这一等式固定下来。既然各地建有供奉尼普顿[1]的寺庙，人们远涉重洋又前去寺庙向他祈祷，于是“尼普顿便是大海”的说法便固定下来了。

理性语言的发展趋向于把主体与客体区分开来，最初较多涉及一项经验的事实，接着越来越多的神祇变成文学中不同人物；这时我们提到他们不是说着好玩，便是带点

---

[1] Neptune，罗马神话中的海神。

嘲讽，对他们敬而远之，完全不必庸人自扰真的认定他们的存在。奥维德的《变形记》显然已属于文学范畴，到了这部作品问世的时候，上述过程正在进行之中。事实上，奥维德描写的种种变形，诸如达芙尼变成一棵月桂树、菲洛梅拉变成一只夜莺等由人变成自然界物体的现象，在某种意义上都是关于隐喻衰落的故事，与这些罗马故事相呼应的，是类似亚当和夏娃堕落的异化神话。很明显，诗歌的功能之一在于使人们继续保持隐喻式的思想习惯。但是，为什么要继续保持这一思想习惯呢？诗人为什么如茹尔·拉弗格那样，热衷于"那些将主体与客体等同起来的闪电火花——天才的属性呢"？①

诗歌的语言由于其根基在于隐喻，所以是一种具体的语言，其中属于感官经验的东西处于突出地位。诗歌语言区别于概念性或论证性语言之处，在于它对后者所具有的抽象词汇的容忍十分有限。抽象之所以产生，是由于十分困难、实际上不可能使一种合乎逻辑的词序始终符合世上万物互不关联的特殊性。诚然，每一个抽象的词都是从历史上一个具体的词派生下来的，卡莱尔就问过："难道你注意时不是伸长脖子？（Is not your very attention a stretching-to?）"② 但不能由此得出结论，说是我们能够使一句抽象字眼构成的句子回归到原先的具体根源去。阿纳托尔·法朗士在小说《伊壁鸠鲁的花园》中，举了一些有趣的例子说明，如果我们这样做，譬如把"动物没有灵魂"（animals have no soul）改写成"能呼吸的东西没有呼吸"（Breath-things have

---

① 引自法国诗人 Jules Laforgue（1860～1887）的《道德故事》，W.J. 史密斯 1956 年英译本，导言。

② 就词源讲，英语的 attention 可追溯到拉丁语的动词 adtendere，即 tendere ad…（伸向……注意……）

China

no breath)，结果会出现什么情况呢？显然，这是不能充当一种文学批评技巧的：我们只好无奈地听任"理性"术语，并如同弥尔顿那样，承认诗歌语言比哲学语言更加"简朴、敏感和多情"。

我们在努力去理解文学结构的总体时，所"见到"的是大量并列的形象。这就是为什么文学模式总能适应大千世界所包罗的万象，又还能为自己的遣词造句保留一个具体的基础。因此，一部文学作品总带有一点镶嵌画的味道，用弥尔顿的话说，作品中的单元是邻接的（contiguous）而不是连续的(continuous)。我们在阅读逻辑论证时，紧跟着全篇的字句，直到最后才搞清结论；可是在文学中，紧跟叙事显得较不迫切，到作品的结尾处总能明白不同细节的整体的。

文学批评本身是从我们所"见到"的东西开始的，开始于构成我们所读内容的画面的那种"文字图像"（verbal icon）①。在产生这一文学批评设想之前对叙事进行阅读的经验，应视为批评前的经验，那时是为了理解文本收集各种资料。目前还没有术语来命名直接的文学经验，读者所有的仅是未成形又未经检验的感觉，这些感觉要直到阅读全书的过程结束后形成一个统一体时，才聚焦于一点。这种二阶段的反应是经验与知识间之区别的特殊情况。经验属于个别、独特的东西，产生于时间中；知识则是一些普遍、已整合的东西，包含一种摆脱时间的成分。

许多读者也许会感到，这种二阶段反应的观念对他们经验说来显得既生硬又虚假。我们形成批评意见之前初步阅读一篇叙事时，置身于该文学作品之中，正如我们有时

① 参见W.K.威姆萨特与M.C.比兹利合著：《文字图像》（1954）一书。

说的全神贯注于它，然后又同时形成一种由外及里对该书的见解，那么在初步阅读时，我们究竟能理解什么呢？的确，人们常常所说的无法到一个结构以外去审视该结构的说法，不过是又一个会产生误导作用的隐喻，与我们现下探讨的论点无论如何是毫不相干的，因为我们认为仅仅就观赏一幅画的人总是该画的局外人这一意义而言，才能说读者的见解是由外及里的。

有必要强调的是，尽管区别两个阶段从理论上讲是有用的，但在实践中，两个阶段应当尽快地一致起来。罗兰·巴尔特指出，一切认真的阅读都是再度阅读[①]：这话指的，不一定就是第二次阅读，而是指从总体结构的视角去阅读，这一视角能使我们弯弯曲曲穿越词语的迷宫而进入有针对性的搜索之中。即使在第一次阅读一部文学作品时，也有许多办法获得这样一种视觉。办法之一，通过以前阅读体会所得的直觉知识去获得它；另一办法是求助于文学批评，这也许仅是对文学作品的评论，但也可能是在经过对该作品有关的传统、体裁及当时社会背景进行一番研究后，为该作品提供一种语境。我们许多人已很难回想起自己首次阅读一部莎士比亚戏剧的过程：首次阅读后，我们又从书本中和舞台上许多次地反复体会剧中叙事，这一切都导致我们去消化关于该剧的经验和知识，直到后来，经验和知识变成同一事物的两个方面。

我们同时还注意到，所谓“再度阅读”，也即将经验与知识统一的过程，取决于有印刷的文本存在，或存在与书本相应的东西，它们可供我们去再次研究，而且无论查阅多少次它们都不会改变。匆匆忙忙获得的经验，很少可能发展成真

① 见《文字的零度》(1953)，A. 拉弗和C. 史密斯，1977年英译本。

正的知识，这是当今社会依靠电子媒介的教育体制中的主要难题。古代靠口口相传的社会虽促成了人们惊人的记忆力，但这样的记忆力对我们时代日新月异的网络交流说来是无济于事的。技术的进一步发展虽可使上述难题成为杞人之忧，但我们一想到目前的状况还感到心有余悸。

因此，文学作品并非仅仅放在我们面前供我们研究的对象：我们迟早还得研究自己阅读它的经验，即作品和我们自己最终如何结合在一起。我们不是局外的观察者，而是局内的参与者，不仅应当提防自己能够超然物外的幻想，也应警惕与之相反的东西，即别人那种令人沮丧的劝告，说什么一切阅读都是自我陶醉，把每一文本仅仅看成是反映我们自己灵魂的镜子。一部专门论述（或准备论述）《圣经》的书就无法回避类似的问题。所以，我们应进一步考虑如何扩展隐喻的用途，即不仅用词语将一物与另一物等同起来，而且还将我们自己的一部分与这二物打成一片：这便是我们暂且可以称作存在的隐喻的东西。毋庸赘述，这样做将使我们远远摆脱个人与一部作品中某个令人钦佩的英雄人物认同的局限或再拘囿于类似的幼稚想法，也即刚才所举自我陶醉的例子。

我们讨论的既是读者也是作家，作家同样也认识到隐喻远非仅仅把两个形象并列而已。我在下文中将谈到，作家常常感到，若用“创作”这个隐喻来说明自己如何构思和写作的经验，不如运用母亲由怀孕到生下新生婴儿的隐喻更为贴切。前一个隐喻不提及苦苦挣扎，把胜利说得太轻而易举：事实上，它全盘否定了任何超越主观性的富有想像力的作品的现实性，那些对富于想像的作品抱着冷漠或敌视态度的人正是如此认为的。我们在上文曾谈到魔力乃是诗歌带来的一种意外结果，足以为我们在创作过程这

China

纯属技能的范围以外开拓一个广阔的天地。在现实的魔术中，魔术师能召唤来一种外界的存在，或仿佛是外界的存在。占统治地位的意识形态对擅自出现的东西感到紧张不安，所以像马洛的《浮士德》及其他作家作品中所描写的与魔鬼订契约的主题能如此受人欢迎。但是，许多小说家都曾感到，他们所塑造的某个人物也许由于与他们自己心灵中某种受压迫的个性十分吻合，会呈现其自身的生命，宛如有些东西自己钻进小说中去的。在文学创作的某些时刻，作家甚至会感到果真在与一个人而不是在与自己交流思想感情。一名作家一旦有过类似的感觉和体验，那么即使他周围的意识形态或宗教教义甚嚣尘上，他也无法隐讳内心的一切了。

二

人们经常提出关于学习文学于品德有何助益的问题。十分明显，我们所勾勒的那种关系，即读者作为主体观察着摆在其面前的客体，未必就能改进读者的性格，除非他本人非常想借此提高自己修养。这一事实在绘画上尤其明显，因为许多油画未如我们意料那样成为社会公众兴趣的焦点，而是听任人们拍卖及收藏。在勃朗宁《最后的公爵夫人》一诗中，叙述者公爵本人因夫人对别人微笑而叫人杀死她，可是却珍藏着夫人向他微笑的那张照片；公爵属于有教养的人物，但是教养对他的道德感并无多大裨益。

在文学中，修辞所产生的活跃吸引力与诗歌所赋予的想像感染力之间，存在着一种不同的因素。我们已见到，修辞属于一种道德的即“你应如何行动”（quid agas）的模式。因此，修辞术力图成为一种道德的刺激——令人遗憾

的是，这通常是一种坏的刺激，因为引起仇恨的刺激最易办到——但是文学并不产生这样的功能，除非通过某个历史的偶然事件，或所涉及的文学作品（如怂恿的诗歌或煽惑的小说）本身便是修辞的伪装形式。不过我总认为，如果人们问任何一位严肃作家他希望与广大读者建立什么样的联系，他准会回答，他的目的在于使读者成为与以前不同的人。

研究一部文学作品，涉及两种“身份”（identity）形式。一种是“归属”（identity as），这是一般知识的一种基础，即是如何将个体纳入类别。我们称某种动物为“猫”，就识别它是猫，因为我们都知道它是猫这一类别中的一个个体。但是这样说会遭异议，说我们忽略了该猫的独特性：世上的猫多得以亿万计，每一只在外貌和脾性上都会明显区别于另一只猫。这是一种思维混乱，它虽很少会影响猫类在生物中的地位，因为理解“存在”（esse）与“本质”（essentia）之间传统上的区别毕竟较为容易，可是却常常把文学批评搞得难以理解了。我们从不知道独特性本身是什么，因为独特性属于经验本身。我们只有在思索时把文学结构当做一个具象，当做它是诗这一文类中的一个个体，我们才能将经验与知识统一起来。

另一种身份是“等同”（identity with），它包含若干个维度。“A是B”这类隐喻所表达的等同在我们实际生活中是找不到的，但是，我们却经历一种时间中的等同形式，譬如我感到与自己出生以来的各种性格变化都属等同关系。就这一语境而言的本质，意味着具有多样性的统一体，就如同我们把一个人的头颅、手足按照同一人体的部分加以识别一样。这么说来，我刚读完的一本书在一定意义上便与我合为一体，进入了我个人生活的整体过程之中。我准

China

备在下文中探讨一下这一涉及个人的隐喻观念。

从什么着手才能更好地讨论这一话题呢？这就莫过于《仲夏夜之梦》中忒修斯公爵关于"疯子、情侣和诗人"的提法了。按照他的看法，这三类人都是幻想的产儿，基本意思是说他们能见到根本不存在的东西。就我们现下的语境而言，此话的含义是：这三类人都是十分明显把隐喻也即等同当真的人。让我们首先谈谈情人。有一批常见的隐喻都是涉及男女二人交欢后，两个肉体变成一个；作为诗人的情人摆脱不了这类隐喻，不过简单一点罢了。夫妻二人变成一体的隐喻来自《圣经》（《创世记》2:24）；当然，每个人生的起点，都是由二人身体结合所产生的新的肉体，从而使个中涉及的问题对人说来生死攸关。

在莎士比亚时代，人们普遍认为诗人便是情人；如果不是，那么他很可能是个可怜虫，说他是个迟钝的诗人更是十拿九稳。即是说，他创作灵感的主要源泉之一，是我刚才提到的生存隐喻，与其"情妇"的结合，构成与另一人等同的新形体的经验，为他的诗歌创作提供生殖力。这种结合几乎永远是由"非常密集的想像力"形成的：换言之，它实际并不存在。伊丽莎白时期大部分诗歌中的"情妇"都像伊丽莎白一样不可企及：她们羞怯、骄矜、目中无人，"立誓度过贞洁的一生"，如罗密欧的罗瑟琳[①]，她像锡德尼笔下的斯特拉[②]嫁给了别人，不是任性，便是热衷于婚外恋。（这种程式本身当然早在几百年前就已有了。）因此，爱情诗，也许一切诗歌，都是诗人本性遭到挫折后产生的东西，其存在反映或取代了一种无奈的失落。当然，

① 罗密欧在结识朱丽叶之前的恋人。

② Philip Sidney 的十四行组诗《阿斯特罗菲尔与斯特拉》中的女主角；其原型是一名抛弃锡德尼另嫁他人的女子

此处的情人是指诗人而不是读者，不过人们通常认为读者像个情人那样在阅读，并分享着作品中的某些经验。

即使在匹配良缘后，也还会出现挫折的，那就是人生苦短及婚后许多意外的事情，尤其是双双都难以忘怀两个人从未真正变成一个人过。英国文学中典型的例子是多恩的诗篇《恍惚》，其中有些提法（如“可是肉体便是他的书”）显示出多恩关于两性行为与诗歌创作间关系的想法。这种关系在《追认为圣人》一诗中表述得更加清楚，诗中写到一对情人：

死去又照样苏醒过来，原来这番爱情使他俩变得不可思议。

这里的“死去”是双双交欢的含蓄说法，这样我们又接触到文学性隐喻上去了，因为诗是模仿情侣典型的产物，而一对情侣都在死后被爱之神“追认为圣人”的。这首诗中还有句作“我们将在十四行诗中建起可爱的房间”（We'll build in sonnets pretty rooms），room 与 stanza（诗节）是双关语，最后一词 room 暗指 stanza[①]。在莎士比亚的诗篇《凤凰和斑鸠》中，多恩所说的“不死鸟[②]之谜”重又出现，即一只雌性不死鸟与一雄性斑鸠交媾，这同时象征着死亡和性爱的终结。这里虽未提到任何一本书或十四行诗，但是理智（Reason）见到这种合二为一的隐喻性结合深感恐惧，便为它们唱出一首“哀歌”，以双双一死了结此事。

---

① 从词源上追溯，stanza 在拉丁语及由民间拉丁语演变的几种罗曼语中，都作“停顿”、“居留”、“住所”、“房间”等解。

② Phoenix，我国也有译成“凤凰”的。

China

写爱情的诗人采用的是隐喻的假设或臆断的特征，要求我们至少考虑一下，即使当我们明知 A 和 B 是两个人（不管就此而言，“明知”意味着什么），A 和 B 还是可能成为同一个人的。情人比读者更进一层，干脆实际体验起性爱来：他已感受到两人结合为一体这句话包含着什么样的真理，尽管他们立即又面对两个躯体的现实。因此，情人可以说是诗人所谈的性爱现实性的“保证人”；因为正如我指出过，诗人和读者都被认为对爱情具有充分知识，足以感受到它并非仅是一种文学的操作。

中世纪的诗人们将爱之神厄洛斯引进西方诗歌，用以象征他们靠即将确立的权威所获得的文化地位。他们看来又是基本上利用维吉尔和奥维德的作品，按照自己的首创性开展活动；而且十分明显，他们深深感到，如果断定创造性与性冲动紧密关联，不管这种冲动得到满足、遭到挫折还是获得升华，这都将成为一种心理力量。当今已进入弗洛伊德以后的时期，如果有人提出，无论诗歌的隐喻、音乐的旋律配合、绘画的布局及雕塑和建筑的比例，决定它们想像特征的本质的都是厄洛斯，我们已不太会感到惊讶或上当受骗了。其中雕塑和建筑这两门艺术甚至还使我们联想起数学中的性感染力；叶芝在《雕塑像》中提到这种感染力，其中有一首诗在论述希腊雕塑艺术的情欲性质时，头一句话便是“毕达哥拉如此安排的”，毕达哥拉正是首屈一指的哲学家兼数学家。

忒修斯是当官的，他能见到的情人本质仅仅是痴狂。但是正如上文已指出的，痴狂的变体多得不胜枚举，其中有些是诗歌历来的属性，或是与诗歌密切关联的行为。例如，有亚洲的萨满，西方世界古代的女巫及先知，还有对狄尼修等人着了魔一般地膜拜，并由此产生 enthusiasm（宗

教狂、笃信、热情）这个词[1]；更有神秘主义者及幻想家。另外，又有与自然环境、社会或一社会群体，或与文学传统中某个先辈认同的。上述一切中，都包含一个最为重要的因素，即每一种认同的形式都抛弃自我中心的也即主观的特征。

在有些语境中，人们不再能称自己是个主体。例如，当一说"我是个既聪明又善良的人"时，就意味着你不可能是这样的人，因为类似"聪明"和"善良"等谓项与以"我是……"开头的句子是格格不入的。甚至耶稣对人们叫他好人，也持保留态度（《马太福音》19:17）。创造也属这类语境。我在上文中已说过，通常清醒的意识并无创造性，其理由在于它是以自我为中心的。济慈曾谈到诗人"反面的才能"；布莱克称自己是他的诗篇的"文书"；艾略特运用他有名的形象"催化剂"，意思是说，像所有祈求于缪斯及类似形象的诗人一样，他并不是创作诗歌的人，而仅是供诗品诞生的场所；马拉梅谈到他的想像是"通过过去的我"形成的。

蒙田这样的作家是不大可能受人指责说他痴迷的，他曾说："与其说我写了书，不如说书写了我；书与其作者同属一体（consubstantial），书仅涉及我自己，是我生命不可或缺的部分；它不像所有别的书那样还存在一种外在的疏远关系"[2]，我们对最后一句话恐怕应有所保留，因为任何作者都认为自己写的书与其他一切书籍不同。查"同属一

① Dionysius Areopagite，亚略巴古山的古雅典议会官吏狄尼修听了保罗传道而皈依了基督教，见《新约·使徒行传》17:34。Enthusiasm 源自希腊语 enthousiazein，指受神的启示或指使；在英国，到十七八世纪还作误导的宗教感情解。

② 《论拆穿谎言》，见《蒙田随笔》，卷2，C. 考顿英译本。

China

体”这个词儿，是路德用来说明圣餐用的面包和葡萄酒与基督肉体的关系的。蒙田是位最具个性又最平易近人的作家，他在这里用了这个词却再清楚不过地说明，他即使用了直言相告的方式，丝毫不是在对我们说话。他是在向我们推荐他的书，而不是谈论自己；更确切地说，他在表白他的书既是他自己，又不是他自己。

发现一切言语结构都可追溯到神话源头的是维科，他的信条是“做成的真理”（verum factum）：对我们说来，真实的东西便是我们已经做成的东西。不过我这样翻译未免将他的话简单化了。对我们说来属于真实的，是我们曾参与的一种创造，不管我们有实际行动还是对创造做出过反应。我们习惯于被动地把呈现在我们面前的一切都视为客观现实。但是，当我们早晨醒来，见到卧室中的一切实在的东西，与梦中形成对比，都是人间的创造物，而且凡是已经做到的东西，人们还能再次做到。我的理解是，这多少便是华莱士·史蒂文斯“超级虚构”（supreme fiction）一语所包含的意思，实际的东西之具有现实性，是因为这是人们创造出来的虚构，并且人们承认的其为创造出来的虚构。

我们一直称这一类型的认同为生存的隐喻，若按海德格尔的说法，又可称为“狂喜”（ecstasy）。“狂喜”一词的含义，大致是指心不在焉，即出现以下状态：不管在这一语境中，什么叫现实性，什么叫自己（self），真正的自己已进入一种不同于此刻已忘乎所以的“自我”（ego）的境界。在文学艺术领域中，这种“狂喜”存在着许多不同形态：例如，我们盼望一名演员走火人魔地与其剧中所扮角色打成一片。所有的报道都清楚地说明，狂喜的状态与情欲状态并无二致，也是不能持久存在的。许多在创作时

盛时刻进入这一状态的作家，在随后的阶段中都形成一个猛烈的自我。

诗歌中的想像成分是指诗人心灵中一切感受的门，梦幻、空想及清醒意识的门，统通都打开了。到了这一时刻，"明白"（see）一词的隐喻已显得不够充分，更恰当应该改用"幻觉"（vision）这一使同一事物变得更强烈的词。"幻觉"也会显示出残缺和短暂的现象，不一定就如阿诺德所说能稳当、完整地见到一件东西，而是更为经常地仅提供一次不可捉摸、一瞬即逝的显现。显现的是什么？若想回答这个问题，就得将它纳入另一个不同的经验范畴。殊不知这是一个在时间和空间中感受到的物体；其实它并非物体，而仅是某种将外界与我们合为一体的东西。

我们关于先"听见"后"看到"的隐喻到了此刻已无济于事，还需要用其他更有力的隐喻来补足。我们可以用"横线"的隐喻来形容逐字逐句地理解一篇叙事，再用"竖线"的隐喻来形容关于整个结构的主题性思考。我们在观赏一幅画时，目光主要在上下移动。但是如果我们把叙事比作横向的，那么我们关于叙事的观念中就出现具有讽刺意味的情况。每篇叙事都得有最后一页，最后带上个"乐章结尾"（cadence），也即从读者的眼下消失；这一事实从一开头就使叙事具有读者在上、文本情节在下的性质。随着文本中出乎意料之事的不断出现，这种具有讽刺意味的感觉也更强烈：例如在悲剧中就存在悖理的情况，观众对事态如何发展，知道得比剧中人物还多。在当今时代，几乎所有叙事（不论虚构与否）的腔调都渗透着讽刺性，因而读者必须拥有某种幻觉的尺度，方能对所见到的现象来一番审察。在文学批评中，有各种悖理说法，旨在说明读者是如何陷入他所阅读作品的不可逆料的情境中，

China

这说明实际上并不存在这类尺度。但如若没有这一尺度，讽刺便达不到讽刺的目的了。有一种知觉是顺从于文体，从而"理解"（understand）文本；另有一种知觉，则不妨说在"审察"（overstand）文本。惟有具备后一种知觉时，读书这一活动才有价值；缺乏这一知觉，读者便成了书呆子，字面上懂得，实际并不理解。

华莱士·史蒂文斯在一次并不十分现眼的场合说过，关于天堂和地狱的伟大诗篇都已写出来了，关于人间的伟大诗篇还有待人们去创作。这样的诗篇不大可能出现，因为关于人间的诗篇只会是一篇长得无尽头的叙事，缺乏向上仰望向下俯视的想像力，但至少应提示还有其他由上方和下方观察人间的视角。归根结底，人们熬过了无穷岁月，也未写出最长的叙事。最后，托尔斯泰的小说《战争与和平》总算把此书名划分为两个相反的范畴，其中俄语词 mir[1] 包含的多种意义烘托出两种生活之间的强烈对比：一种是井然有序、内容丰富的生活，另一种生活易遭危险和不测，密谋筹划的战役属于此。维克多·雨果对千百年历史的气势恢宏的回顾《历代传说》，同样是论天说地，可是还剩下两部史诗有待写成，其中一部论撒旦，另一部论上帝。在雨果看来，撒旦由于被"自由"接纳已受到赎罪，可是最后一部远远没有眉目，我们无法断定上帝的命运如何。

问题在于，不管是否涉及宗教涵义，从结构上讲都必须有"在上"和"在下"等范畴。在普鲁斯特的小说中，一系列的经历描写回到小说开头时收场，同样为我们提供

① 俄语中 mir 一词至少可作世界、宇宙、人类、公众、（社会、艺术、动物）界、和平、和睦、和约、安定等解。

China

一个“失去的时间”（temps perdu）与“重又获得的时间”（temps retrouvé）之间的纵向对照。《为芬尼根守灵》具有一个纯属轮回的结构，其原理为一条水平的横线绕着地球或一弯曲的空间延伸，最终还是回到它的起点。但即使如此，我们仍强烈意识到这个循环象征着某种超过循环的东西。

三

这样，我们的隐喻性存在就包含三个方面，即想像的、情欲的及狂喜的。每个方面又都出现本体与差异之间的更替。想像属于文学艺术的经验，我们观望着诗篇中那些隐喻翩翩起舞，可以随心所欲地加入或离它们而去。在情欲方面，两人双双结合而又分离，但这种分离并非变成简单的主、客体关系。按照柏拉图的说法，若用一个形象来概括本书下文的话，那就是情人攀登一个美好经验的梯子；到了梯子顶端，还是见到本体与差异之间的对照，不过这时我们知道究竟是怎么回事了。在经验的最高层次上，本体是爱，差异是美。在狂喜这一方面，出现一种存在感，这种感觉将我们自己与其它某种东西结合起来，即使它很久后又变成一种失落感。赫拉克利特[①] 指出，这里也有神祇在点燃一团火；2500 年后，海德格尔在做讲座时端起茶缸，基本上讲了同样的话[②]。

狂喜的经验通常属个人的表现；当然也存在社会或群体的狂喜状态，不过有一股强大的潜流将这群人从清醒意

---

① 古希腊哲学家，认为万物本源是火，火生万物，最后又复归于火。

② 见菲利普·惠尔顿特：《赫拉克利特》（1959），第 63 页；并见海德格尔《诗歌、语言、思想》（A. 霍夫施塔特尔 1971 年英译本），第 163 页以后。

China

识拉到潜在意识中去。然而个人也不是孤单或隔离的：在他身上同样存在本体与变异的交替。即是说，他摇荡在两种感觉之间：一方面，他感到自己是一项更大设计的一部分；另一方面，又感到一项更大设计构成了他自身的一部分。

我们再继续谈谈柏拉图关于梯子的比喻，仿佛人们凭借想像力，可以攀登到一个主体与客体合为一体的世界。显然，在文学中，随着幻想与现实的交替，会出现这种情况。幻想属于人类想像产生的东西，可以变成现实的东西；现实，其大部分在我们经验中则是由人类过去的创造像化石一样保存下来的，却变成了虚幻。我认为，文学中这种交替变化的最出色例子是莎士比亚的《暴风雨》。这部剧本描写如何通过普洛斯彼罗的魔术创造出一台戏，当然，在这出戏里，现实即是幻想，一切呈现在我们面前的舞台上。《暴风雨》一剧情节中的现实，是由普洛斯彼罗所召唤来的幻想创建的。普洛斯彼罗告诉我们，我们所说的现实迟早会像其他幻想一样消失的。

剧终时，米兰达第一次见到一个人类社会，喊道："新奇的世界！"我们说，而且普洛斯彼罗也说，这不过又是一次幻觉，是她缺乏经验的结果，除了"新"这个词外，情况确是如此。一切很快会变成幻想——她终究见到了一切低劣又愚蠢的人——但是一瞬间，仿佛水到渠成似的，闪现了一次顿悟。这种清新、天真的景象常常与童年联系在一起——米兰达年龄虽已不小，但论经验还是孩提——在基督教中，历来认为儿童最接近伊甸园，他们处在堕落以前的天真时代，当时人类、禽兽和花卉树木都和谐又安定地生存在一起。

在一切高级宗教中，人们按其不同态度可以分为两类：

China

一类人不越出它启示的意识形态框架，遵守它的戒律和仪式；另一类人则像我在上文提到的那样，力图通过“狂喜”的隐喻更直接地去接触一切。第二类人包括神秘主义者，在《圣经》的和非《圣经》的传统中都有这样的人。在基督教传统中，柏拉图对于偏爱这种态度的人们产生过强烈的影响。

这后一类人中包括：奇妙的基督教新柏拉图主义者，从《新约全书》为自己取名叫亚略古巴的狄尼修；还有将他著作译成拉丁文的艾里根纳（Erigena）；更有中世纪和更晚年代的幻想家，如艾克哈特大师（Meister Eckhart）、鲁伊斯布罗克（Ruysbroeck）、伯梅（Boehme）等人。这些人的主要信念通常是“注视何物即变成何物”，意思是说，始终不渝的具有素养的理想最后要成为那种我们曾与生存的隐喻联系在一起的认同。这样的人一般都对文学不太感兴趣，尽管在某些宗教中有些与文学相似的东西，如犹太教中的寓言故事传统和伊斯兰教中苏菲派（Sufi）采用的道德寓言，都十分清楚地说明，文学对这类经验具有多么大的意义。基督教强调“理念”（logos），使我们在这个问题上的观念产生了混乱：我们动辄就认为耶稣主要是宣讲教义的导师，他就如同前三部《福音书》所记载那样，用寓言作为实例来阐明事理。寓言便是教导，宣讲教义则要涉及寓言的运用——这样说至少是对的，而在这种语境中，这样说也许更有助益。

无论在《圣经》还是其他圣书中，每一种启示的形象都会出现神奇的戏仿或对照。若沿着那幻想的梯子向下走去，我们就会进入一个主体与客体不断分离、最后主体却变成了客体的境界中。在布莱克《耶路撒冷》一诗第二部分中，“他们注视何物便变成何物”一句出现在一种具有魔

China

力的语境中，此处布莱克采用了《旧约·诗篇》第135首中关于偶像的话："造他的要和他一样。"把客观世界仅仅作为一个已知事实接受下来，这是一种戏仿的创造。另外，我们曾在相反语境中引用过其论点的茹尔·拉弗格[1]告诉我们，Moi（我）这一受到异化的"自我"（ego）是一个使皮格玛利翁眼花缭乱的加拉泰。加拉泰是皮格玛利翁为自己雕刻并深深爱上的少女像，爱神维纳斯便赋予她以生命，加拉泰成为取代创造的活人，从而使皮格玛利翁神魂颠倒[2]。

我在上文中曾提到，诗人们做过一系列改变，以便与其他类型的语言达成一致。过去100来年中，文学中渗透了讽刺的视角，即用一种类似描述性文章的超脱态度观察作品的话题、主题、人物及环境。讽刺是无法达到科学中才可能有的那种不偏不倚地步的，但是佯装客观经常构成它的一种惯用手法。在这种情况下，已形成一种特殊意义的技巧，即是强化那些模仿描述模式的形象，强调客观世界的"具象性"（thingness），这种现象见诸贝克特的《瓦特》、罗布-格里耶[3]的《橡皮》，威廉·卡洛斯·威廉士[4]所坚持的"不是关于一件事的想法，而是这件事本身"，这还是华莱士·史蒂文斯一首诗的标题。类似的技巧也形成于各种绘画的形式中，例如安迪·瓦霍尔（Andy Warhol）的流行艺术；在禅宗教派的普及中也运用这一技

---

① 见J. Laforgue《礼拜天》一诗，收在集子《最后的诗篇》中。

② 希腊神话，说塞浦路斯国王Pygmalion爱上了自己用象牙雕刻的少女像，为她取名Galatea，并祈求爱神把她变成活人，使他得以娶她为妻。

③ Robbe-Grillet（1922－　），法国作家。

④ 美国诗人（1833－1963）。

巧，即不是训练人去见到另一个世界，而是训练其用一种新的激情去观察现有的世界。更早一些，乔伊斯曾谈起往往是实际经验的“领悟”（epiphanies）或残片，它们虽不带另外的意义代码，却充满了特有的启迪。个中的原理似乎在于：事物惟有变成幻觉性时，人们才能充分地见到它们。但这些并非真正的幻觉，因真正的幻觉仅能用主观的想像取代客观的景象，这些是经观察者的认同改造过一番的客观事物。一个受到观察者的影响而显得充沛的物体，已被改造成为一种存在了。

我们不妨对上述种种进行如下的概括：随着我们力图带着一种个人参与或专致的意识接触文学时，文学的一极开始变得像天国般充满启示，这是一个痴情的、钟爱的、诗一般的世界，在这里，我们首要关切的问题都获得解决。这是一个由许多个人而不是由他们的“自我”（ego）构成的世界；在这里，自然不再与我们格格不入，而是用中世纪的话说，成了我们“固有之地”了。这仅是一极，另有一极则是悲剧、反语和讽刺[1]所探索的想像中的地狱。地狱般的世界可以描述为只有权柄而无词语的世界，其主要冲动是极尽个人本领对别人横行霸道。但是，正是天国的一极使我们获得观察地狱世界的视角，或者如我在上文比喻中所说的，为我们提供使反语之成为反语的准则。另一方面，虽然没有一个人类社会中不存在人性变态的各种恐惧，我们却总能在一个社会的文化中发现一些与我们很投合的东西。这种与我们投合的令人愉悦的感觉是人与人之间通过词语、图画、织物、陶瓷器等实现真正沟通的结果，

[1] 在西方，irony 与 satire 的区别在于前者包含同情成分，后者则无，这是译成“反语”和“讽刺”所无法表达的。

China

它产生于全部人类创造和对创造的反应的内在的一种天真心态。这样一种心态使不存在的东西创造了一种存在的东西，使生命永葆青春，因为它同样包含的死亡因素业已消除。

且说，这样的世界有两个特点对我们具有重要意义。一个特点是犹如沉浸在“海洋”般更大整体中的感觉；另一特点是个性感，而不是“自我”（ego）感，即首先不是咄咄逼人或令人畏惧的。在《新约全书》中，基督与普天下生灵关系的观念就包含这种双层焦点。保罗说所有基督徒都集中在基督一人身上，基督是整体，由无数个人组成。但是他又说“基督在我身”，那么保罗这个人便包括基督这个部分了，尽管这一部分能在任何时候使他彻底变化。

由此相继产生第二个特点。我们的环境向我们展示一种整体理解的可能性，这一点在《圣经》中的象征便是通过“道”（Word）去创造。在《新约》中，“道”这个词令人联想起区分和鉴别（《提摩太后书》2：15）。可以弥补“道”的是以人类为核心的那种深入该可知性的冲力，这冲力的象征便是“灵”（Spirit），这一观念容笔者在下一章中详述。对于《新约》说来，道阐明事理，灵将其统一，二者共同缔造惟一名副其实的人类社会形式，也即建立在“爱”（caritas）基础上的耶稣的精神王国；这种爱对保罗说来，并非美德中的一种，而是惟一存在的美德。

本章开头时提到的由经验到知识的两个阶段的运动，是在时间中生存的结果；首先是经验，接着产生关于已获得经验的意识，有时干脆不产生这种意识。经验与知识之间的空隙便是T.S.艾略特在《空心人》所说的身影的失落；而艾略特的《四个四重奏》中，经验及其映射的影子与一种同时发生的为自身所理解的理想的体验始终形成对

China

照。根据《四个四重奏》中的说法，一旦我们产生了这种体验，它就会赋予我们现在的生活以我们通常所缺乏的现实性，因为在我们眼中，现在几乎永远是未来与过去在远处相交的地方。一般经验的不足，是我们所以要筑构类似知识结构的原因之一：例如，我们之所以开展文学批评，是因为我们的文学体验太不完善，刚改进到一定地步，马上又不停地实践了。人们经常把《新约》中"道"与"灵"的理想和谐设想成恢复亚当堕落前的那种理智。总之，这是指我们迄未识别的某种想像与现实的结合。

按顺序阅读一篇叙事，这与重要的文学隐喻"旅行"(journey)密切关联，指一个人的出门远行，大路、小道或其行程方向，用最简单的字眼说明它便是"路"(way)。旅行(journey)一词与"一天"(jour)和"白昼"(journée，或一日之程)密切关联；而隐喻中的旅行，大多源自缓慢地四处走动的方式，其中心概念通常是一日的行程，也即从日出到日落我们能走完的路程。若将这隐喻轻易地扩展一下，便是我们用以象征人的一生的"一日之循环"。例如，豪斯曼[①] 的诗《醒来吧》有句作：

> 起来，孩子：行程完后，你便会有足够时间去睡眠。

清晨醒来，这是个隐喻，象征人生旅程的继续，这行程到死亡时终止。这一形象的原型是《旧约·传道书》，它敦促我们趁大白天抓紧干活，到了夜间谁也不能干活了。《圣经》的理想包括"努力"这种职业道德：在豪斯曼的作

① A.E.Housman (1859~1936)，英国作家。

品中，这一道德似乎关联到战争或冒险而不仅仅是生命。在布莱克《啊，向日葵》一诗中，描写向日葵从早到晚，始终面对太阳，以此象征所有那些欲望受到压抑或挫折的人，最终惟一愿望是日落西山般的死亡：

寻求那霞光万丈的西天，
那里将是行旅最终的归宿。

“路”（way）是个极好的例子，说明语言在多么大程度上建立在一系列隐喻性的类推上。在英语中，way 这个词最常见的含义指一个过程的方式方法，方式方法意味着某种序列的重复，而重复使我们得到大路或小路（road or path）[1] 等重要隐喻。一条路可能是笔直的，另一条可能弯弯曲曲：像“这样着手此事，是可笑的”（That's a funny way to go ablont it）这样一句话，说明了一种不直截了当的方式。如果情况指不管采取什么进程，我们最后都达到某一目的，我们便用“无论如何”（anyway）一词。如果我们谈到所有可能的行程都已完成的某个时间，我们便用“永久”（always）一词。当然，如果我们出发去寻求什么，或开始讲述一篇叙事的进程，那么通常便说“干下去”（go away）。

在《圣经》中，希伯来语的 derek 和希腊语的 hodos，通常被译成“路”（way）；在整部《圣经》中，始终非常强调引导我们走向目的地的康庄大道与误人子弟的歧路邪道之间的对立。这种对比的隐喻不断出现在整个基督教文学之中：我们翻开但丁的《神曲》，第三行便读到一条已无踪迹的迷途。其他宗教中也有同样的隐喻：佛教谈到我

① road，path 都还可作方法、手段、途径解。

China

们通常英译作 eightfold path （八重道）[1] 的途径。中国道教中“道”这个字，亚瑟·韦利等人通常也英译成 way (路)，不过据我了解，这个汉字是由表示“首” “走” (headgoing) 的部首和偏旁构成的[2]。道教的圣书《道德经》开卷便指出“道可道，非常道”；换句话说，此话在告诫我们要提防隐喻性语言中有圈套，或者如东方一句常言所说，要防止用手指指月亮而使月亮模糊起来[3]。但是当我们继续读下去时，就会发现我们多少还可说明“道”的特征，即这“道”专指“山谷之路”（way of the valley)[4]，系虚心、谦让的方向，以及那种舒展或无为，使一切有为更见成效[5]。

登山训众的比喻中，把通向永生的窄小的路与通向灭亡的宽大的路对立起来；这一比喻已构成许多历久不衰的寓言的基础，其中最著名的是班扬的《天路历程》。要用这比喻去观照全书，这历程必须是非常艰难的：这一点班扬从神学角度是可以辩护的，尽管我们能够见到，这一旅程的困难既属宗教的要求，也是实际存在的攀登跋涉。该书的第二编结尾处写道：

> 有些人还希望，下一段通往圣父寓所的路就在这里了，从此他们可以免遭翻越崇山峻岭之苦；但是，路毕竟是路，总会有尽头的。

---

① 指八圣道、一曰圣贤八道，即正见、正思维、正语、正业、正命、正精进、正念、正定，系达到佛教理想最高境界的 8 种正确途径。

② 《说文解字》释：“所行道也，从走从首”，而走则为“乍行乍止”。

③ “一指障月”？我国成语作“一叶障目”。

④ 虚怀若谷。

⑤ 《道德经》曰：为无为，则无不治。

China

我们不禁要问，班扬心目中是否在暗地怀疑，既然上帝在我们与他自己之间设置如此艰难不可逾越的一段路，人们为什么要忍受他这种险恶用心呢？在第二编收尾的那个死亡舞蹈（danse macabre）[①] 场面中，垂死的真理勇士表白道："尽管我历尽艰险来到此处，但此刻我并不后悔自己在途中曾克服的一切困难。"他话中有音，是可以察觉到的。当听到像这样嘟嘟哝哝所流露的怨恨时，我们不禁要问：莫非作者未曾感到他选用这一隐喻时是何等的为难！

毋庸赘言，关于旅程的描写是多种多样的：一类旅程是像赫克勒斯（Hercules）那种选择[②]，即遇到交叉道口时必须从面前的两条路中选择其一。事实说明，这一选择排除了任何其他的选择，结果是当人们走在任何旅途时，都会如同罗伯特·弗罗斯特所形容的，担心这"未必是正道"。还有基督教教义（它不仅限于基督教）所宣扬的，每个人开头走的都是邪道，必须回过头来，找到真正的出发点。更有被打断的旅行，从弗罗斯特的《黄昏下雪时在树林旁停留》一诗到莎士比亚剧本《暴风雨》，都写这一主题，向你提示着死亡与新生的涵义。更有无意识的旅行，如穆罕默德之前往耶路撒冷，这种事发生在梦境或幻觉中。此外还有关于不断发现的罗曼蒂克的迂回旅行，如丁尼生笔下的尤利西斯，或像中世纪的豪侠那样，总能打发巨人去杀死或苦求处于困境中的女主人公。最后这种情况属于旅途陷入迷径而希望实现愿望的形式，摸索在陷阱

① 指死亡带着活人走向坟墓，并用讽刺embarrass嘲训斥世人，嘱其忏悔——西方的一种从中古晚期到16世纪盛行的技巧。

② 赫克勒斯年轻时，"享乐"和"美德"要求他做一选择，前者答应给他一切世俗享受，后者答应他变为不朽；他选择了后者，劳苦终生后，众神祇接纳了他。

中，不是永无止境，便是惟独靠外援方能脱身。

有时候，旅行来到一处象征神志清新的生活到了尽头的地方，例如传说中人到死时其灵魂方能越过去的大海，或者像恒河或约旦河那样的圣河。基督教强调洗礼，则是将这一形象提前到人生的开端，因而从理论上排除了人们在实际生活中必然会横穿的错误道路。

依洛西斯（Eleusis）神秘仪式结束前有一段赴海边的旅程，色诺芬（Xenophon）著作《阿纳巴西斯》中那声音高呼“大海”也许便是上述仪式的共鸣。“阿纳巴西斯”（anabasis）这个希腊词的意思是“向上去”。文学作品中大多数远行都与某种形式的探险联系在一起。通常写英雄离开家门，完成业绩后归来，其间总免不了迂回或陷入迷径；但在大多数历险探宝的故事中，行程的结尾并非简单地回到家园，即使《奥德修纪》的结尾貌似返乡，也不例外。平地上的绕行获得一个盘旋而上的垂直维度，有序地顺其而上，展现故事的收场。这种盘旋而上的运动尤其成为一种程式化的迷宫，而摆脱迷宫的弯弯曲曲小径后，前面便是笔直的大路，这种描写在文学中屡见不鲜。伊尼亚斯通过西比尔的洞穴进入了阴间，维吉尔将洞穴的结构与迪岱勒斯所建克里特迷宫联系起来，并十分强调从洞穴出来是多么艰难又多么重要[①]。叶芝在《拜占庭》一诗中，也写到“打通弯曲小径”，此语有时与解开木乃伊的裹尸布联想在一起，也关联到他的神秘的变色龙之路[②]，即不断变化其形状的路。《圣经》中的《出埃及记》则是采用出没于荒原迷径的形象，其目标是占领迦南。

---

① 见维吉尔史诗《伊尼德》。

② *Hodos Chameliontos*，叶芝《自传》(1926) 中的一节。

China

耶稣关于“路”的隐喻大都来自他学说中较通俗的部分，而听取他隐喻的大众还沉浸在时间的世界中，故理应用“来世”或“下辈子”的观念，把时间扩展到未知的存在形式，同时又保留了这辈子人生旅程终止的隐喻。但是，当读到《约翰福音》中耶稣与其门徒的对话时，我们仿佛进入一个更深奥的领域。

《约翰福音》第14章中的讨论，对熟悉它的人们说来，简直是一个耳朵进、一个耳朵出，听后没留下多少印象，而耶稣那番话的真伪莫辨令我们全然摸不着头脑。耶稣对其门徒说，他会替他们准备一个去处，他去何处他们都是知道的，因而他们也知道那条路。他们不以为然地回答，他们丝毫不知他去什么地方，因此也不可能知道那条路。耶稣便回答：“我就是路”；这个回答破除了或许解构了关于“旅程”的整个隐喻，即力图前往他处，旨在抵达此处。旅程的隐喻还演变为一个人身体直立的隐喻，头在上，脚在下，这是我们都认同的。菲力普提出想见到圣父，得到的是相同的回答：那边一无所有；你们所需一切都在这边。在前三部福音书中，耶稣对门徒们讲的是同一个道理，即他教导的核心——天国——就在他们中间或在他们身上。耶稣所讲的话中，最使门徒们难以理解的，莫过于“这里就是这里”这条原理了。

格特鲁德·斯坦有一次谈起美国时说：“那里不存在那里了”；据我猜想，她的意思是说，人们挥手可指点的美国国界到19世纪时，已从大西洋扩展到太平洋，如今已变成一种划一的文化模式，所有的地方都一个样，都成为“这里”了。这句话是对耶稣所说“天国便在这里”的戏谑仿作，但是它还包含天国的其他一些方面，有些宗教（我用宗教一词十分笼统），包括道教和禅宗在内，都强调

China

世人走投无路，企图将人们逼入一种无法忍受的幽居恐怖症，惟一摆脱这种病症的办法，是猛烈摧毁“自我”，使它变成其真正形式的精神本体。耶稣所言“我便是路”，也属同样情况。一旦我们变成一个本体的一部分，这本体既是我们自己，又比我们自己无限的大，那么动与静之间的差别便会消失：当“离去”（away）的观念不再起作用后，我们也就不需要“路”（way）了。

这里，我并不是把耶稣的隐喻与一种信仰的结构联系起来，而是将它联系到读者对一种言语结构的反应上去。按顺序阅读一篇叙事可以比喻为一次旅程，而旅程从隐喻上讲是横向的，即由此处走向彼处。阅读完毕，并设法理解文本的内容，就使我们进入一种上下观望的纵向隐喻的境界。因此，本书的下编将讨论“世界之轴”（axis mundi）这一纵向隐喻，即是指人们上通天堂、下入地狱的旅行。这类旅行可回溯到原始萨满教，但即使处在原始社会的先民们看来也十分明白，所有这样的旅行都是个比喻，不一定就需要他们真的向上攀登或向下挖掘。我们的处境也复如此，只提到死亡时是什么情况，可是跟耶稣门徒们一样，同样说不上来，就什么意义上讲，使用“旅行”一词才显得妥帖。例如，《李尔王》剧终时肯特说：

> I have a journey, sir, shortly to go:
> My master calls me; I must not say no.
> 不日间我就要登程上道：
> 我已经听见主上的召唤。
>
> （V，iii，323～324）

在《李尔王》的一个较早的场景中，我们读到李尔与

China

乔装成疯丐汤姆[1]的爱德伽面对面的场面。我们不难在疯丐汤姆的身上，见到一名原始萨满巫师那污秽、落魄的模样，他恍恍惚惚，相信是某种魔力驱使他变得和平常的人不一样。《李尔王》一剧中虽未引用疯丐的那首有名的歌，但歌的最后一节，尤其画龙点睛的最后一行，概括了我们论点的这一方面：

By a knight of ghosts and shadows
I summoned am to tourney
Ten leagues beyond the wide world' s end,
Methinks it is no journey.
一名鬼蜮或幽灵的骑士
召唤我去无边的寰宇之外
百十里处参加比武，
我想，这决非一次旅行。

文学就最广泛、最灵活的意义讲，是一种沉思的技巧。我们像赶路一样读完一部作品，然后停下来，面对已读完的书，仿佛它是个客观的东西。其实它不是客观之物，因为它已构成我们自身的一部分。不过随后还有一个反应的阶段，那时重又开始一次类似旅行的运动，这一运动可能将我们带到天涯海角以外的远方，不过这仍然不是一次旅行。

---

[1] Tom o' Bedlam，伦敦贝思利赫姆（Bethlehem，简称贝德勒姆）疯人院建于13世纪；十六七世纪时，常放出许多不致危害社会的病人，以疯癫为借口，向街坊强行索取施舍。

第四章　心灵和特征

一

在前三章中，宗教主要出现在意识形态的语境，故笔者一直避免使用这个字眼。其实世上许多宗教构成一个甚至更大的意识形态系列：大多数宗教都接受一种特定的神话背景，然后将它演绎成一种人们必须相信的观念学说(quid credas)。信仰产生的果实便是信徒的行为或生活方式(quid agas)。在这种信仰的核心处，有一个仪式活动的神圣领域：基督教中，这些仪式包括去教堂做礼拜、接受洗礼、圣餐、祈祷等等。若用巴特勒主教的话说，这类行为乃是一种精神生活的类比[1]。短暂的生命中若充满这一神圣领域的行为的话，它就可以在死亡后进入永恒的生命，后者便是前者的"原型"(antitype)[2]（见《代码》79页）。拥有一种以概念去取代神灵的意识形态是可能办到的，例如我们在马克思主义中已办到这一点。但是不供奉神祇并不妨碍马克思

---

① 见约瑟夫·巴特勒：《宗教的类比》，1736。

② 指一种预示或象征所展现的东西，如基督教中视"洗礼"为上古用诺亚方舟拯救人类的原型。

China

主义去建立一套类似的机制，包括受到感召的文本、圣人、圣地和烈士，也有一个专业的等级制度，相当于宗教中的不同职位，还区别正统和异端的信仰，要求献身于一种确认的意识形态。

本书并不专门讨论宗教本身，而是讨论《圣经》的神话和隐喻对西方语言文化尤其文学的关系的。我知道，人们十分广泛地希望有一种宗教能够超越对意识形态的献身、固执的信仰和教条，以及就人们按照仪典及道德模式生活规定的详细指令。我认为，这种比任何反动的原教旨主义在反社会性质上要收敛得多的派别在西方所有的宗教和意识形态中也是存在的，不过它们的方针一律排斥我们通常所说的对话。但是同时我也承认，即使对最冷漠的人说来，扩大对话的范围是最容易办到的；而这一过程对那些眼看着自己珍惜的信仰和实践无情地变成令人焦虑的事的人们说来，是十分痛苦的。

这类问题的关键主要在语言和语言的模式上。我们在上文已经考察了关于语言三种“正经”模式的历来的观点（也许是我们对它的认识），即它们分别涉及言语交流的感知、概念及意识形态等方面，并分别称它们为描述的、辩证的及修辞的模式。从这样的视角观察，意识形态可为我们展现极其广阔的领域，以至于每一种宗教都可视为一种意识形态的形式。我们也注意到，历来学界都还规定，必须尽量用逻辑论证去驾驭修辞，防止它蜕变为狂暴的感情用事。“尽量驾驭”一语已说明这一过程应具有限制。每一种宗教都运用逻辑论证（或貌似的逻辑论证）来阐明自己是正确的——用切斯特顿的话说，便是开锁的钥匙[1]。辩证

---

[1] 见英国作家 G.K.Chesterton（1874－1936）著作《不朽的人》之 ii，iv。

China

也即逻辑论证是一种表达用清醒意志驾驭一切的语言模式，而宗教的与非宗教的意识形态之区别，主要在于宗教的意识形态把有效的意志归诸上帝，而非宗教的意识形态则把它归诸如卢梭所说的社会的“普遍意志”。

我们又注意到，在修辞模式以外还有第四种语言模式，即想像的或诗歌的语言模式。修辞模式介乎辩证模式与诗歌模式之间，它与两种模式具有同样多的类似之处。诗歌模式不及其他模式那样依赖于自觉的意志：它依赖于意志与精神中其他一些因素的仿佛自愿又仿佛不自愿的整合，这些因素关联到幻想、梦幻、佯装等等。它表现为神话和隐喻，因神话虽是故事却与历史有别；隐喻虽是一种言语关系，却与逻辑关系不同。尽管如果说《圣经》是一部文学作品，无异是滥用了语言，但实际情况是，这部书的大部分，尤其其中几乎所有的预言部分，都是用神话和隐喻的语言写成的。

当人们对任何一种语言模式产生误解或不信任时，其相邻的其他模式便可能怀着“帝国主义侵略者”的气势人侵它的领域。我在其他著作中曾引用纽曼（见《代码》85页）以下的话，即《圣经》绝非有意教导而仅在努力证明教义。的确，《圣经》无法教导教义，但是力图用此书证明教义就使该书变成另外的东西了。可是对于那些无视或贬低《圣经》中文学成分重要性的神学家和研究《圣经》的学者说来，不可能有别的作为了。有些学者感兴趣于《圣经》的历史背景，在这一课题上耗费许多精力，结果才感到，他们所构拟的历史，实际上仅是《圣经》本身所提供的一种神话的也即导致论争的歪曲。

若用文学批评中一句常见的话，这样做无异是缘木求

China

鱼。的确，修辞和诗歌在运用词语的技巧上往往十分相似，《圣经》中许多内容涉及说教和劝诫，而且很难区别这两种语体。此外，《圣经》最初的动机似乎更接近于意识形态，而不是接近诗歌，这一事实有助于说明为什么这部书在意识形态的解释方面具有力量并显得可信。

尽管如此，《圣经》中充满了神话和隐喻；而且很少人能否定如下事实，即《圣经》中包含了世界上最优秀的诗歌。我们不能像许多视《圣经》为文学的观点那样，把这些特点合理地解释为仅仅是装饰；而是需要从功能上把文学成分视为《圣经》的必要部分去研究它，可是在我读过的探讨这一课题的著作中，始终见不到论述《圣经》中的文学方面为什么以及如何成为必不可少的。在每一次训诫与它所根据的文本之间，存在一个文学想像的幽谷，充满了虚构、幻觉及悬而未决的判断；至少到了 20 世纪，凡是不愿探究这一幽谷的人都无望接触到《圣经》本身的核心。情况历来如此，而如今我们格外明确认识到，不能把《圣经》简单地说成是一种关于教义或历史结构的阐述。这里，我并非指那些拘囿于一两个足资证明的文本的宗派主义者，但毋庸赘述，对他们说来，这一原理同样是适用的。

在《伟大的代码》一书中，我采用了广泛使用的术语 kerygma[①]，也即"布道"或宣讲（《代码》29 页），借以描述《圣经》语言的一个方面，这个方面与修辞和诗歌这两种形象的语言虽都密切相关，却并不属其中任何一种。我经过一番犹豫，还是认为这个词比"启示"（apocalypse）或

① 弗莱在《伟大的代码》一书中，将 kerygma 列为《圣经》中第四种表述方式；它充满隐喻，但其隐喻不及诗歌的强烈；它不使用抽象和类推的超验性语言，不过间或也使用客观描述性语言。

China

"预言"（prophesy）更为可取。kerygma一词主要关联到鲁道尔夫·布尔特曼[①]，他将这个词与"神话"（myth）对立起来，认为应当把《圣经》中的神话成分清除或改变成别的东西，"布道"方能浮现出来。鉴于整部《圣经》，从《旧约·创世记》直到《新约·启示录》，都是用神话和隐喻的语言写成的，仅偶尔改用其它模式，因此要做到这一点是很困难的。要是这样做可能的话，我们就会回到过去的情况："布道"不过是一般修辞的一种形式，由神学家再加上自己修辞（或伪修辞）的一副骨架，而文学成分则被视为由于疏忽大意才留在《圣经》之中，或仅仅为了使人们读起来感到可笑。我认为，保留"布道"一词很重要，不过它的含义不应是一般的修辞，而是一种语言模式，这种模式考虑到那些无法与《圣经》纹理分开的神话和文学品位。简言之，这是一种诗歌以外的语言模式。

当然，另一种谬论，即认为《圣经》中的文学成分才代表真正或本质的《圣经》，而像《列王记》中那些非文学性质的材料不过是人为地强加上去的，从理论上讲这一谬论是可以成立的。但是，首先，《圣经》中并无像荷马史诗中六音步扬抑格那样的正式又划一的文学成分：如果有这样的成分，那么再去寻找一种元文学模式就无关紧要了。其次，一部文学作品通常是由一个人写作或编写的，而《圣经》所完成的对历史的恢弘纵观（Heilsgeschichte是形容这种情况的专业术语[②]）使我们不必再考虑类似的文学视角了。实际上，"文学"观本身是《圣经》以后才产生的，尽管我们今天称作文学的

① Rudolf Bultmann（1884～1976），德国神学家。

② 德语，义为"整体历史"。

东西中，许多是更早已有了；文学是以想像力为前提的，可是在古代或《圣经》中均无与想像力相当的词儿。为了搞清《圣经》属于什么语言模式，我们必须通过文学的领域；但我们向其它方向探索时，又必须摆脱文学领域。乍听起来，仿佛在文学模式中，我们的老相识——被排斥的能动性——又可能在敲门了。不过，我们有几件事应首先考虑，然后才设法打开这扇门。

我并不忽视或过低评价"形式批评"① 和其他从事文学分析的学者的著作，但是现在我并不在谈论哪一派的文学批评。在前一章中，我指出：整体论的观点，即我们面前的任何一部作品都是个整体，其所属的各个部分整合在一起，对该整体说来都是有联系的，这种观点乃是我们文学批评的每一行为的实际出发点。把《圣经》这样一部内容混杂的书说成是一个整体，这话听起来似乎荒唐和异想天开，但正因如此，它才在历史上产生深远影响，所以颇值得我们研究一番。如果说《伟大的代码》一书写得还有点价值的话，那就在于它表述了《圣经》确是一个整体，不过这种整体为我们揭示而不是掩盖了一些新的视角。

《圣经》是围绕着一个神话和隐喻结构的内在核心而凝聚在一起的：神话成分见于它所讲述关于从时间开始到终止期间人类如何获得赎救的故事；隐喻成分则体现在该书如何将其形象并列起来，以形成一个宇宙的"启示"

① Formgeschichte，由德国人 Martin Dibelius 首创的《圣经》研究派别，集中注意《新约》材料的文学形式，认为福音书的作者仅是收集以前已有的口传材料，而非作者，并在其《从传说到福音书》（1935 年英译本）一书中，将福音书中的故事分为两类：一类是典范事例，供牧师用；另一类奇迹故事，纯供说书人用。

China

(apocalipse) 画面；这个宇宙是根据人类创造力的范畴构思而成（如动物世界像个田园、无机界像个城镇等，见《代码》166 页）。这中间就包含着诗性的统一：诗性怎样会进入其内，无疑将永远是个不解的奥秘了。它不是历史的产物，不是某位作者或编者所为，也并非像“灵感”这样观念的产品，“灵感”一词只能断定一些东西却什么也解释不了。我们只能称它为符合宗规的奥秘，并暂且不去追究它，但同时却坚持自己的主要原则：《圣经》虽非一部文学作品，但其字面的意义便构成它的神话和隐喻的含义。

至于《圣经》的整体性，我们可用对荷马的批评（《代码》206 页）进行类比：文学批评界经过大量的分析（及猜测），又回到确有荷马其人的结论，不过这个新荷马不再是特定的历史人物，而是一种隐喻，用以说明我们现在已发现《伊利昂纪》和《奥德修纪》两部史诗中存在想像的整体性。同样，《旧约全书》前 5 卷的编写者稳稳当当地把各篇叙事写得如此连贯如此出色，使得我们发现一个隐喻的新摩西，并从约书亚王的故事、《诗篇》中的大卫，及以赛亚等故事中，分别获得新的约书亚、大卫或以赛亚。有一种传说，说什么《旧约》是公元前 5 世纪时经以斯拉重写的；虽然无人相信此说，但我们可以理解这一传说是怎样产生的。不过，《圣经》的真正统一性并不是出于同一作者的统一，而属于另一性质，我们可以也可以不叫它为宗规，反正目前我们对此毫无线索可言。

《圣经》的最后收场是《启示录》，它开头是一封致亚洲 7 个教会的信函，若仅就该信函本身而言，路德完全可以像他评价《雅各书》一样，也称此信为毫无价值的东西。《启示录》满篇都是缠绕次等人头脑的焦虑，其中头一个焦虑便是，如果他们不把自己所说的话都归诸于上帝之嘴，

China

那么谁也不会理睬他们。约翰说，用不了多久，当世界一炸裂，这7个教会都得交上考卷来。它们中间多数会考得很糟：以弗所会因憎恨尼哥拉派异端[1]而获得一点名声，因为“我（上帝）也恨它”，可是推雅推喇（Thyatira）因听取一名女福音传教士仅自称是耶洗别（Jezebel）而受到惩处。如果《启示录》全卷都属如此水平，那就永远也不会列为宗规了。

但是，从第四章起，却出现令人难以置信的神来之笔，单枪匹马地便勾勒出《圣经》的整个“要旨”（dianoia）或隐喻组合，以及对于它的具有魔力的戏仿，这一成就堪与文学中最光彩夺目的技巧媲美。我们永远无法知道这一差异[2]由何而来，不过它很可能与以下情况有关，即标志修辞变为文学的那种直接的场合渐渐隐退了。作者也许认为自己在运用同样的修辞，开导那些屈指可数的忠实信徒在遇到太阳变得幽暗、月亮成为血红时如何去应付。但是世界并未如约翰（或可能是其启导的天使）所设想那样走向末日；各种关于不久未来的焦虑让位于对扩展的现在的向往，而小亚细亚教会那名大惊小怪的总管变成了拔摩岛上杰出的见证人。

《圣经》中非常典型之处，在于书中性质如此迥异的许多情节表面看来竟然像出于同一个人之手笔并纳入同一部书中的。《圣经》的文学整体性乃是由其它东西产生的副产品——如果我们能多少猜到当时那种思维过程，我们不妨称它为无意识的副产品。《旧约全书》的较早部分，提到

---

① Nicolaitan heresy，安提阿人尼哥拉的追随者们教人们吃奉献给偶像的祭物，并犯私通罪。见《新约·使徒行传》6:5，6:14，15。

② 另一可能是作者把一个其他人（也许犹太人）关于启示的写法拔高了一步。

《雅煞珥书》[1] 等等，所起作用在于对一种丰富的诗歌文学进行精炼和酝酿，从而萃取一种不同的语言精华；从《新约》中，我们也可见到规模较小的同一过程。《路加福音》中包括晚祷和以“安然去世”开头的颂歌；《约翰福音》的序幕显然是一首单独的诗，是福音书作者加进去的；保罗的若干段著名的话，如《腓立比书》第2:5～11关于基督放弃神性（kenosis）的那段话，也许还有《哥林多前书》第13章中对爱情的高度颂赞等，有时被人们视为都是从早期圣歌中引用的[2]。

对于这种早期诗歌资源的编纂加工，并不是试图将它们从诗歌降为平淡的散文，给人以感觉，仿佛仅说明有那么一回事。这种感觉直接导致轻信，导致流行宗教及其他意识形态那种令人激怒的幼稚心理。相反，我们在做的，是吸收其诗歌及神话的表现，这些成分引导我们越过神话而进入其他的境界。这样做，就可应付那些认为神话不过意味着从未发生过的事的人们了。《圣经》中故事的情节，的确，既可引起人们轻信的反应，也可引起他们的抵制和反驳，那就好歹由它去吧。

《新约全书》令人为难的一点，在于那些福音书并非历史上最早的文献。保罗的真实信件年代较早，而《希伯来书》和《启示录》至少也并不明显更晚一些。十分明显，在耶稣没有真正变成历史上人物，又早已离我们而去，身后仅仅留下救世主的形象以前，并不迫切需要有一篇把他作为历史人物记载的叙事。在保罗看来，基督主要是隐伏

① *Book of Jasher*，大概是记录以色列重大历史事件的诗篇，成书于大卫或所罗门时期，见《旧约》“约书亚书”10:12～13，“撒母耳记下”1:17～27。

② 见沃尔特·卡斯珀：《耶稣基督》一书（V. 格林1976年英译本）126页。

China

在《旧约》故事中的英雄，和复活节后复活的基督。几部福音书中展现基督的形式都符合福音书以前关于他的描写，即不采用传记的形式，而是把耶稣写成断断续续地屡次出现，并评述《旧约》是一系列从前事件、律法和形象的记载，这一切在救世主的语境和耶稣所提供的躯体中获得永恒的活力。

作为最后一部福音书的《约翰福音》开头便是论述理念[1]的绝妙序曲，正如我已指出，这序曲部分原来是一首更早的圣歌，硬塞进该福音书中的。在此以前，从赫拉克利特到斐洛[2]的希腊思想界中，理念经历了漫长又多变的历史，它的含义是说，“词”（word）作为人类思想和交流的单元，归属于一种思想秩序，这一思想秩序是与一种自然秩序联系在一起的。我怀疑，这一圣歌的作者或福音传教士对这段历史必定十分记得：他们心目中所想的看来十分接近希伯来语中的 dabhar[3]。不过，他们不可能不知道这一点，或者不了解后来世世代代采用希腊词 logos 的重要性。

接着约翰便讲述耶稣的故事，那篇叙述近似《新约》的前三篇福音书，而很不像传记性的文章。很早就写到在迦拿举行的婚礼。人们发现，若不认定耶稣即是那新郎，因而筵席系由他和他母亲在张罗，那就很难解释清楚耶稣在婚礼上的表现。即使文本中明显提到耶稣是应邀真正赴宴的客人，而新郎指另一人，以上印象还不易消失。约翰显然对要把历史上的耶稣写成一个已婚男子毫无兴趣。迦拿那场娶亲的筵席是一则关于基督作为新郎第二次光临的

---

① Logos，《约翰福音》开卷时用 Word。

② Philo Judaeus（约前 30－后 45），古犹太哲学家。

③ dabhar，希伯来语中的意思是“道”，所以便是“上帝”，也译作“存在”，有时又译为“事迹”。

China

道德寓言（或者说是预示 type，因为《约翰福音》中不存在真正的寓言）：换句话说，不管故事中包含多大的传记核心，它事实上是一篇神话（mythos）。所以，《约翰福音》的潜在文本所表述的，不仅是“耶稣便是理念”，而且还是“在此以前，神话与理念一直是双双对立的；现在，它们成为同一回事了”。在本章中，我想详加说明的正是这种神话-理念的本体。

二

现在让我们从相反的一端来探讨这个问题。哲学家们经常认为，或感到不得不认为，应将他们关于存在或实体的默想与他们文化中传统的上帝联系起来。经这样感应而显现的上帝也许令人难忘。斯宾诺莎说：

> 我理解的上帝是一种绝对无限的存在，即是说，一种由无限多的属性所构成的实体，每种属性又都表达永恒及无限的要素。

人们经常强调指出，这样的提法与教徒们在祷告和祈求时称为“圣父”的上帝个人完全是相去甚远的两码事。于是我们现在面临的毋宁是如下的问题：这样描述的一种存在为什么竟然会像《圣经》中描绘上帝一律采取的方式那样，变成故事中的一个人物呢？除了《诗篇》中颂扬他的“非凡行止”外，我们还不能忽略他在相当程度上又是一出剧中的一名演员。也许他编写了这出剧，也许他又像参孙那样力大足以摧毁剧场，但他总归是演员，他串演了那出剧分派给他某些颇具人性的角色。

China

例如，上帝在一时盛怒便用洪水淹没世界，而在一阵悔恨后，又叫地球上分布同样的人类，并允诺往后再也不重蹈覆辙；上帝闻到诺亚家中屠宰许多牛羊时飘来的扑鼻香味，喜出望外，于是便收回他自己在该隐杀死亚伯时对人间的诅咒；上帝说所多玛城如果有多少个义人，他就可以不焚毁该城，并就此事与亚伯拉罕讨价还价良久；上帝怂恿撒母耳去杀死扫罗的一名罪犯，理由是这样的人不应饶他一命，而应拿他来献祭给他自己；上帝在迦密山上为显示自己胜过巴力，便趁其劲敌睡眠时，纵火焚毁以利亚的祭坛。我们凭自己的宗教敏感和心灵体验，感到这贪睡的巴力更近似真正的上帝，而不像召之即来来了便能耍个特技的神经质的耶和华。

我们在一定程度上，可以理解诺斯替教派关于《旧约》中的上帝是个邪恶的人的推断；我们都记得，大多数神话体系中都有一个诡计多端的神，而《旧约》叙事中有些情节，如人的堕落、法老心肠强硬、扫罗（也许还有约伯）的遭遇，仿佛都说明上帝骨子里也具有骗子成分。既然上帝怂恿《旧约》的作者如此描写他，他肯定能毫不费力地用人们有时所说的“性格甲胄”（characterological armor）武装全身，而人间那些虔诚的善男信女是会小心翼翼提供这种甲胄的。更为重要的，看来还是把上帝描写为关心人类处境，不管这样做多么有损于人间按礼仪通常愿自己统治者才具有的那种威严和冷漠。

关于《圣经》的基本事实，即该书说明了由众神祇越过“蠢驴之桥”[①]变成一个上帝，比是否“基本”更要复杂

---

① Pons asinorum，拉丁文，指欧几里得《几何原理》卷一所述第一条艰难的公理，低能儿若不绊倒就难以通过；其实不是桥，而指傻瓜的绊脚石。

China

一点。斯维登堡[1] 说过，天使们连 gods（众神）一词如何发音都不会，而它们生活于其中的大气层又过于纯净，不容忍出现诸如此类的语法错误。《圣经》的作者及编者则呼吸着更为混浊的空气。当然，《圣经》所属的教派都属一神教，可是，用以指上帝（God）的一个最常见的词 Elohim[2]，是一个强式复数词，有时指多数的神祇，钦定本《圣经》在遇到此词确指复数时，一律英译为 gods 或 angels。不管正确与否，一神教的上帝只要在愿意时采用复数，自然就能解决一神和多神的逻辑问题。例如，在印度，牧牛神讫里什那（Krishna）能与许多挤奶女跳舞，每个女郎又都认为自己在与真正的牧牛神同舞，（就一定程度上讲）她们每人的想法都是对的。

只存在一个上帝的想法大概与人思想中一种整体观有联系，人们总认为思想中有一自觉的意志在主宰着一切心绪、情感及想像，即使实际上他们常常发现，思想主要受心绪等从属的心理支配的。许多关于《圣经》中上帝的形象是（或者更确切说，开头时是）人们的激情和幻觉所梦见的上帝可能的模样。继上述阶段后，是另一个阶段，这时人们极力想用始终如一来解释整体性。既然上帝只有一个，他必定是自始至终善良、智慧和慈爱的等等。整体性，也即与变异共存的单一，与始终如一截然相反，因始终如一意味着万事划一而无变化；可是《圣经》中上帝那些暴躁和古怪的行动迫使我们改为采取另一种足以摆脱简单认为千篇一律的整体观。改用这种整体观，使我们又想起约伯的故事：如果不是一团疑云使约伯改变原来对上帝的想

---

① Emanuel Swedenborg（1688－1772），瑞典哲学家、神学家。

② 希伯来文的《圣经》中用 Elohim 一词，作神、上帝解。

China

法，认识到原来神意中也含有不讲理的东西，那么他的逆境永远不会有苦尽甘来之日了。

我们需要更费一点时间，才能理解包括无数变异成分的整体性；这些成分中，许多至少从逻辑上讲是互相矛盾的，许多成分推倒了一切千篇划一又不变化的反应，人类正是通过这类反应，力图使自己有限的思想去理解无限的行动。这里，我并不是指即使在《圣经》中也有不常为人们所识别的东西。犹太礼拜仪式中有一首13世纪的圣歌是这样描写先知的：

> 人们用形象而不是按照你的本质来形容你的模样：
> 他们仅仅按照你的表现把你比喻成那个样子。

这类“表现”应包括人类心灵中的各种心态。如果我们在此处再回顾一下斯宾诺莎关于上帝具有无限属性的界说，我们就会发现，不管斯宾诺莎怎样用文字表述，他对上述情况是十分理解的。

但是，即使“无限属性”的提法也依然无法帮助我们理解那些大写的术语如God（上帝）、Word（道）和Spirit（灵）的真正含义，而正是这些术语构成《圣经》的核心。说得客气一点，要搞清这类术语的语言特征就绝非易事。它们并不是柏拉图哲学的形式；它们并非全称命题，更谈不上是统摄一切的术语了。在某种意义上，“上帝”包括一切可能的神祇，但是又超越众神祇的总和；“道”包括一切可能的词语，就像《启示录》22:13用“阿尔法和欧米茄”(Alpha and Omega[1])

---

[1] Alpha（A）和Omega（Ω）分别是希腊语的首字母和最后字母，故等于说“我是初，我是终”。

China

所象征那样，但它并不是词语的总和；弥尔顿笔下伊甸园中的亚当深信"千千万万生灵（spiritual creatures）走遍大地"，但"灵"（Spirit）同样指其它的东西。我们会想起，在哲学中，"存在"（being）通常也是超越一切"生物"（beings）的总和的。什么样的语言才适用于既不表示物体或事件，甚至又不表示这些东西总体的词语呢？

前一章中曾提到的幻想传统，始终贯穿于伪狄尼修论述中的传统，十分强调一个事实，即上帝是一个隐伏着的神，之所以说他隐伏，是因为一切关于这一存在的语言都已消解为悖论或模棱两可了（《代码》12页）。例如，不存在像上帝这样的事物，因为上帝并非事物。这类领域中的全部语言都应带有自身缺乏足够描述力的性质，惟有能同时表达"是"和"不是"的神话及隐喻的语言才能办到这一点。

让我们对迄今尚未充分利用的文学术语象征进行一点考察。起初，象征本是一种标记或筹码，如戏院门票的存根，它虽非演出本身，但令我们想起演戏的场所。象征的东西本身所包含的兴趣和价值虽属有限，但只有借助于它我们才能直接想起某件事。象征可能纯属随意的（卡莱尔称之为"外在的"），但它按理总会具有或形成某种与它所指事物的类似或其它的联系，这样，它便使我们向那个方向扩展。例如，几乎所有默想的技巧都是靠言语或画面的象征产生作用，这些象征扩展后，便程度不同地与它们所代表的东西合为一体了。

象征越是具有深远意义，它便越加迅速地转变成第二个阶段——象征主义，这是关于一个神存在的顿悟或显现的阶段，作为象征本身出现的一种真正的存在。除了《以赛亚书》第六章和《以西结书》第一章中的异象

China

外，在《旧约》中，这些象征一般都诉诸听觉（《代码》116 页），如发自燃烧荆棘丛中的话音或先知们的号召。叙述者经常感到举棋不定，究竟应说“上帝”还是“天使”，但是，评论者通常忽略的一点在于，在存在的那个层面上，显现与使者之间很可能不存在任何区别。因此，《创世记》18 才出现关于访问亚伯拉罕的三名天使的模棱两可的记述；而《出埃及记》14:19 及其它场合所出现的“上帝天使”之类的叫法，都是本着实用的目的，仅指“上帝”而已。我们更为熟悉的一个例子，是《创世记》32 关于雅各与一天使摔跤的事，第 24 节中称天使为“一个人”，到第 30 节改称其为“上帝”了。雅各在这时获得的名字以色列（Israel），按照人们通常的解释，作“与上帝摔跤（或角力）的人”。

《圣经》中之所以强调“词语”（word），意味着愿与人类交流是上帝本质的一部分。“说话”意味着进入语言的所有程式及细微差别，即是说，无论说话还是理解都是颇讲究选择过程的。这一点在概念模式和修辞模式中都十分明显。诗人的讲话虽也受局限，但他的本领与内心中某种无意识的东西联系在一起，他创作时，能够指望出现一些较少受限制却具有更强渗透力的成分。我在上文中提到，具有神力的一行或一段文字会冲破其现下的语境并开拓更广阔的语境。《圣经》中先知们所说的那些话，便被认为是具有神力，也即它们拥有最为巨大的渗透力。

《新约全书》是作为一种福音书呈现在我们面前的，是一种来自具象化的“道”（Word）的言语交流，在这种存在中，交流的目的与手段之间的差别已经消失。这样的启示包含着舌头的天赋，即那种排除语言一切障碍

China

的能力。常常挂在人们嘴上的话“谁长着耳朵能听见，就让他听见吧”，这话并不是具有优越感的人士仅仅让事前选定的人来听懂其启示。相反，这倒是在呼吁人们在做出反应时，尽可能不依赖自身限定和偏见的框框。

我们在考察言语模式时，将修辞模式列在概念模式与诗歌模式之间；这样排列有助于我们理解，为什么从一开始修辞术便具有两个方面：一面是道德的，旨在说服人们；另一面是比喻的，旨在装饰。同样，我们还把诗歌模式置于修辞与宣讲布道之间，借以说明它同时具有后二模式的特征。在前两章中，我们一直专注于诗歌与修辞的关系；现在，我们应探索一番诗歌与布道之间神秘的交界地带，因后者的特征迄未加以说明。我们暂且与它同时使用更为熟悉的“先知”一词，或用“先知”代替“布道”，两者的区别则容下文再作交代。当先知和布道二词中有一个引起混淆时，我们就改用“元文学性”(metaliterary）一词。

首先，我们需要有一名博学的批评家指导，他充分理解我们所说的狂喜的反应状态究竟是什么，又了解旨在说服人的意识形态修辞与足以令我们忘乎所以的布道宣讲之间的区别和对立。这方面最杰出的批评家是古希腊的一位作家，我们仅知他叫朗吉努斯①。朗吉努斯的文章题为 *Peri Hypsous*，通常译作《论崇高》（*On the Sublime*），这一英译实际上反映了18世纪西欧对他思想的解释。《论崇高》中最精彩部分是提到一些简短的文句（马修·阿诺德所说的“试金石”）如何摆脱其语境而活跃浮现出来。我们可以称它为神谕的或先知的片断言辞，

① D.C.Longinus（213～273），希腊哲学家、修辞学家。

China

即是当读到文本中某一文句时，我们会突然冲破字面，进入一个不同的反应领域。朗吉努斯在文章中所举例子均引自希腊文学，但是有一例子——他很可能是犹太人或基督教徒——却援用了《创世记》的句子“要有光”[①]。

这样一句话中充满了强烈、迫切或权威的力量，足以摧毁人们听觉上的防备，开辟另一条新的反应渠道。这种情况在神志恍惚、睡眠、幻觉或吸毒后都能体验到；人们经常报道，说这是一种超自然或具象化的声音或形象。在威廉·詹姆斯[②]《宗教经验的种种形式》一书中，有一段著名的话告诉我们，作者在摆脱因受笑气（一氧化二氮）作用所陷入的恍惚状态后，产生了如下的感受：

> 我们正常的清醒意识，也即所说的理性思维，仅仅是一种特殊的意识，其实在它的周围，还分布着截然不同的潜在意识形式，是用极其朦胧的网膜与它隔开的。

当然，“不同”未必就是指“扩展”，上面这段话不过如我在以前提到的那样，仅先期预言了科幻小说关于两个平行世界的观点。但是詹姆斯接着又指出，凡是存在不同的地方，那里便可能有扩展。詹姆斯必定是一个严于检点自己的人，决不会轻易说出像 e.e. 卡明斯所表达的话：“听吧，隔壁就是一个极好的天地。咱们去吧。”

但是不用多说，隔壁的天地也可能仅是地狱，或至少

---

① Let there be light.

② William James（1842—1910），美国哲学家、心理学家。

China

是个极其恐怖的世界。按照维科的说法，来自未知世界的信息是从霹雳开始的，远古的人类（接着是传说中的巨人）把它当成上帝的声音。先民们万分畏惧，急忙躲入洞穴，也将女人们拖进去，从此有了私有财产。乔伊斯在《为芬尼根守灵》一书中也采用了这一象征，另外又增加了蠼螋[1]的象征，使人更敏感地联想起梦幻与诗歌。这部小说的男主人公名叫 Earwicker（伊尔维克），很容易促使人联想起 Eire-waker[2]，后者又依次暗示最有力的布道感召，使人们起死回生的最终号角。

那首题为《愤怒的日子》[3] 并已写入安魂弥撒的疯魔的诗，令人想起恐惧是与任何神谕或先知的观念分不开的。如今，人们关于人类绝灭的恐惧，或认为惟有死去的才是幸运者的想法，与关于"自由博爱新时代"（Aquarian age）[4]的神谕观念同时存在。但是，鉴于恐惧足以使人们的言语及其他官能都丧失，我们除了指出它始终是神谕或布道的一个方面外，无法对此更多论述，而理应谈谈后者的更具希望因而更加有力的特征。

20 世纪早些时候，由于受到爱伦·坡开创的一种批评传统的影响，人们感到最杰出的诗人都是一些善于十分生动地传达零星片断的强烈神谕的人。霍布金斯、霍尔德林、兰波要比丁尼生、歌德或雨果更博得读者青睐。我并无多大兴致去修正文学的评价标准，不过这里涉及一个有关的

---

① Earwig，即 perce－oreille，长在潮湿地的一种复翅黑褐色昆虫，俗名地蜈蚣，西方人误信它能钻入人的耳朵中。

② "唤醒爱尔兰的人"，Eire 是爱尔兰的旧称。

③ *Dies trae*，*dies illa*（愤怒的日子，那个日子），是这首拉丁文诗的第一行。该诗可能由 Thomas of Celano（死于 1255 年左右）所写，罗马天主教将它用于安魂弥撒。

④ 占星术上宣扬的一套说法

批评原理。在所有的言语模式中，都包括有读者和供阅读的叙事，而长篇大论首先就局限了个人对所读作品的利用。可是，我们所读的东西都是 food for thought（思考的材料，尽管此语令人厌倦）或想像力，它和其他食物一样，需要我们一口口断断续续地吃下去的。

如果我们观看一名学生在一本教科书（但愿这是他自己的书）的某些句子下面画线表示强调，就知道这个过程在进行了：这些句子看来是理解全书意义的关键，它们首先脱离书中的语境，进入读者自己的语境。在推理文章中出现的情况，以不同方式在诗歌中出现。意气用事的读者常常说，分析一首诗只会扼杀这首诗，可是读书犹如吃饭，是一种设法摄取营养的活动，当然，除非所读的东西不仅出于行文的需要（pour soi），而且含义也在其中（en soi）；并且像罗伯特·格雷夫斯笔下的白色女神一样，每换一个读者，她都能投其所好地更新自己的童贞。

当读者在读书时抓到某个“正中下怀”的细节时，这一过程便标志着元文学的开始。在文学中，这种情况出现在我于上文已提到的具有神力的一行文字或一句句子，这一文句仿佛突如其来地扩大了我们的视野。另有一些人可能在格言或警句的伟大思想中发现这类情况，这时格言、警句会超脱自己的语境，理直气壮地变成尽人皆知的名言妙句。更有一些人则会抓住一些谐音及内含的划一，如爱伦·坡的备受人们赞叹的诗行 the viol, the violet, and the vine（六弦琴、紫罗兰及葡萄藤）。在《圣经》中，上述最后一种细小结构对希伯来学者说具有特殊意义，他们能够对希伯来文本中双关语和谐音的忽闪和颤动做出反应，这种结构特征在《新约全书》的希腊文本中是找不到的。这些简单例子都足以说明，我们是如何突然发现一个言语程

式强有力地在变成我们自身一部分的。出现孤立的文句这类情况更为经常，这时我们与它的接触由刹那的启示变成对叙事的掌握或认同，正如艾略特的名言所说，谛听音乐专致时，我们便变成了音乐，直到它终止为止。

我们在阅读《圣经》中的文字时，经常感到它们原先都是口述的。福音书的情况尤其如此，它们总是集中在一个仅仅口述而从不动笔的人物身上。德里达的追随者认为，这里是用另一种“以理念为中心”的写作来糟践写作，我感到，他们是错误地理解了这种情况。四部福音书都是书面的神话式叙事，对漫不经心的读者说来，它们确是如此。但是，如果它们之中有什么话对读者产生了强烈的布道力量，那么原先讲话的人便在读者身上“复活”（我经充分思考才采用这两个字）了。读者成了理念的焦点，你读到的东西便从文章和讲话中同时解脱出来。这时说者和听者的双重性业已消失，变成了言语识别的单一领域。

从柏拉图和亚里士多德时开始的传统批评理论都是在模仿的语境中观察文学。无论《理想国》还是《诗学》都告诉我们，诗人的工作属于模仿性，尽管从两种语境的原理中得出的推断十分不同。人们通常认为，诗人所模仿的东西不是属于人类社会现象便是属于自然状况。但是朗吉努斯关于狂喜入迷反应的观念却提出了模仿的另一维度。

我们在业已提到的伊丽莎白时代批评家的著作中，已遇到这一类意见了：这些批评家从荷马史诗再向古代追溯诗歌的传统，直到传说中的文化英雄，并认为既然人们如此经常提到诗人是从事词语创造的，那就说明诗人的工作毕竟并不属于严格区别开来的世俗或粗俗的范畴。随着浪漫主义运动的来临，这种将诗人的工作与神祇创造的隐喻联系起来的倾向大大扩展了。例如，柯勒律治就认为，他

China

的全部文学批评理论都囊括在一种关于理念的更大的研究中的。弥尔顿的《论出版自由》是这方面的一个历史转折点。如果我们集中注意这个小册子所涉及的更为广泛的问题，我们便会见到，宗教改革时关于"预言自由"的论题正在从通常认为它局限于讲道坛，扩展到出版发行的市场，因此，预言既可能有宗教的也能有世俗的语境。

十分自然，许多作为时兴或占支配地位的意识形态的发言人的文学批评家，都急于想告诫诗人们，说他们无权承担预言家的权威。20 世纪初，T.E. 休姆[1] 便是这样一名批评家，他影响了艾略特和庞德早期的观点，因为他反对浪漫主义的立场，从策略上讲对他们一度是十分有用的。但是后来，艾略特在《四个四重奏》中谈到要超越诗歌，而庞德则扩展（其实用"突破"一词更妥）自己，进入甚至更广阔的维度。

20 世纪 40 年代的存在主义运动同样也是围绕着一批人物开展的，如陀斯妥耶夫斯基、克尔凯郭尔、尼采、卡夫卡、萨特等，这些人主要都是文学界人物，而"存在"(existential) 一词是指他们作品中有元文学的倾向，力图超越文学的局限，与读者达成另一种不同的一致。克尔凯郭尔把自己的著作分为"审美的"和"启导的"两类：前者又叫"文学的"，是他用不同笔名发表的；后者是他作为"伦理"作家及导师用真实姓名发表的。他认为在审美的另一面存在着一个预言的维度，但他显然不知道，他惟有在审美的著作中，才可多少接近预言的表达。启导性著作则回归到典型的辩证和修辞的形式，《死亡之症》[2] 一书，属于

---

[1] T.E.Hulme (1883～1917)，英国作家。

[2] 克尔凯郭尔的著作。

China

介乎辩证与修辞之间的，基本上是一部按照17世纪以伦理学判断行为是非的属修辞体裁的著作。书中所蕴涵的布道宣讲的观念包括两方面：一是宣讲文章通常都要求有一个文学的也即神话及隐喻的基础；二是与平常的修辞不同，宣讲来自面对面的谈话，也即作家“讲述”的东西。

平常的修辞实际上并不宣告任何东西：它仅是赋予论证以感情色彩，并用诗的生动形象呼吁人们立刻行动，而很少涉及如“我怎样才能过更为丰裕的生活”等头等关切的问题。相反，这些头等关切的问题才是一切名副其实的宣讲布道的中心主题，不论是见诸《圣经》的登山训众、佛陀的鹿苑道讲、《可兰经》，还是一本鼓励我们革命志气的世俗的书。在诗歌中，任何事物都可与其他事物并列一起，或无形之中融为一体。宣讲布道则更进一步，说“你便是你认同的一切”。每当听到这样的话时，我们便已接近宣讲布道，就像我们在当代作品中无数次接触到的那样，仿佛语言在使唤着人，而不是人在运用语言。

在我们最初考察的三种言语模式中，都突出“强迫”的内涵：在描述性模式中，我们是强迫去接受某些已查明的事实；在辩证模式中，我们强迫去接受某项论证的逻辑；而在意识形态模式中，我们则是强迫去接受社会、权威的压力。但在诗歌模式中却不存在这类强迫：在一部个别的文学作品存在期间，我们都可认为想像的世界中一切是真实的。所以，想像力及其自由创造必定构成了超越该书内容的基础。超越内容的是我们“赖以生存的神话”，这一神话也是一种连续行动的模式，并且是明显构成宣讲布道的特征。

想像力本身是无法提供人们“赖以生存的神话”的，但是它的不受束缚构成了一切模式的基础，这些模式既

China

体现一定的容忍，又深知别人还可运用不同的模式。宣讲布道不存在个别人的基础，即是说，任何人都能编辑一部宣讲文章的选集，或由他本人创作一部宣讲作品。宣讲的东西产生于社会的承认，《圣经》之堪称为宣讲的书，至少部分原因在于长久以来，世人承认它是这样的书。对基督徒说来，耶稣的教诲具有布道性质，但耶稣本人却认为自己的话是受到“圣书”即他手头的《旧约全书》确认的。

这里，也不妨谈谈世俗的宣讲文献：政治方面的宣讲文献都缺乏一个由传统故事和原型典故构成的神话体系，以及惟有这样一个神话体系才能赋予的共享的文化传统。缺乏神话体系充分支持的宣讲很快变成一种真空的修辞，而真空是思想意识所不喜欢的，正如自然界厌恶真空一样。与此相反，即使最深刻的文学，即使是但丁或莎士比亚的作品，都并不试图提供一种典型神话的规模，为重新安排人们生活的方向开列方案。

因此，在西方的文化传统中，《圣经》实际上是独一无二的宣讲布道文献。在这一点上，预言一词恰到好处地既指明隐伏在文学中的元文学方向，又说明了人们将宣讲布道灌输到寻常语言的习惯用法中去的方式。我们会感觉到，使得一名先知成为名副其实先知的，并不在于他说了什么，而是他被告知了什么。不过当我们一旦使用“不是……而是……”的结构时，我们就偏离轨道了。我们应当努力摆脱这结构中所包含的言语障碍：如果“感悟”（inspiration）一词意味着什么东西的话，那么它是指活跃的言语与对言语的接受在感悟的一刻合为一体。这时候，我们才进入真正的宣讲布道的领域。

《圣经》中的布道，若仅就它本身而言，并非如其他

China

四种言语结构那样，属于这种结构的一种形式，尽管我们的措辞有时令人想起它是一种形式。它作为一种隐喻，是指来自上帝的话音，通过人间的代理传送，其中最后一人必定是一名抄录的文书。但是如果停止使用“话音”这一隐喻，我们就把布道比喻作寻常的修辞，正如同关于上帝“至高意志”的隐喻将他比喻作一种野蛮的社会秩序一样。宣讲若就其作为一名先驱话语的含义而言，是一种神秘现象具体化的象征，它足以回避所见所闻的各种客观隐喻。

现在，我们大概已就原先令我们费解的用大写字母写God（上帝）、Word（道）、Spirit（圣灵）、Father（圣父）等名称的语言性质掌握一点线索了。首先，这类名称是人类心理反应中主观成分在外界的对应体，只要是对应体，我们就可称之为纯粹的投影。但是随着主体与客体的分裂日益引起人们的不满，主体与客体在作为中介的言语世界中融为一体，这时不属我们自己却又属我们自己的Word（道；词语）在向我们宣讲布道，而不属我们自己又属我们自己的Spirit（圣灵；心灵）在做出反应。我们将这些名称用大写字母书写，与我们把别人的姓名用大写书写，理由是相同的。若用马丁·布贝尔[①]的行话“吾－汝”来解释，在人类的创造性生活中有一种内在的运动，这一运动使我们摆脱人类以外的一切（有时甚至加上人性）都属“他者”的世界，因为“他者”是一客体，从不会让我们失去主体的身份。

十分明显，批评家应用于文学的寻常价值评判与宣讲

① Martin Buber（1878－1965），德国犹太族神学家、哲学家，认为生存就是人与神、人与世界之间的对话。

布道毫不相干。如果批评家基于文学的理由，说《圣经》、《佛经》或印度教经典的内容都属重复、混乱、晦涩、蒙昧主义、不合逻辑、前后矛盾、难以置信等等，这显然都是完全无用的行为，不管评判本身是多么正确。在这一领域中，文学批评的功能只能是妥善地利用显现在它面前的一切。

三

《新约》中就如何阅读《旧约》所提出的最明白的指令，是保罗的话：文本必须"用灵性去辨识"（《哥林多前书》2:14）。对这一语境中"灵性"（spiritual）指什么而言，我们还需加以思考，尽管我曾在其他文章（《代码》56 页）中指出，它在语言中的主要含义（如见于《启示录》11:8）是隐喻性的。本着同样的意思，一名早期基督教神父[1] 告诉我们，在《新约》前三部福音书之外，约翰又写了一部灵性的也即隐喻性的福音书。

描述性语言所涉及的，除历史外，主要还有自然环境；概念性语言涉及自然和社会环境；修辞性语言则涉及社会环境。以上三种都是自然的语言，它们表达物质的(physical)[2] 东西对其时间和空间语境的关系。由于有了诗歌或想像的东西，我们便进入心灵的领域，在该领域中，两个新的因素变得很明显。其一，《圣经》中宣讲的"道"(Word) 历来对自然存在一种从属的关系，而对心灵即人类的创造力则存在一种首要的关系。其次，无论描述、概念

---

① 据尤西毕斯（Eusebius）称，这神父是指克莱门特（Clement），见 R.H. 莱特特福：《关于〈约翰福音〉的评述》，1956 年。

② 在西方，physical 指物质的、自然的、肉体的、形而下的。

China

还是修辞性的语言，都具有精神的方面，它们不是独立存在，而仅作为诗歌结构的成分才出现的。因此对诗歌（及宣讲）的结构可以用一种非常独特又完整的方式进行不同的解释。

精神方面的描述性语言便是本书一直在讨论的叙事、小说或神话。它不描述任何外在的东西，但是作为一种结构，它具有了某种言语的东西。华莱士·史蒂文斯写过一首我曾多次提起的题为《没有场所的描述》的诗，它最能表达心灵方面的描述这一观念。按照史蒂文斯解释，个中原理在于：我们生活在自然环境之中，这是其次的；而主要的，则是生活在自然环境内我们自己的创造之中。由于这种内在的创造就其缺乏“场所”而言并不存在，所以我们首先应将其定位于诗人的内心和作品中，因为别无它处可发落它了。但是在这一语境中，内在化与主观性却应加以区别。主观性仅指一片混沌的心绪和感情；内在化则是一种创造，它本身构成人类创造性努力的总体的一部分。因而它包含一种可以交流的性质，据史蒂文斯说，这种交流性质不断扩展，直到描述变成“启示”，明显是指“约翰的最丰富的话题”（指约翰是《启示录》的作者）。心灵的“描述”能在它所出现的“场所”中形成一种具有创造性的独特的文化或风格。类似“为什么在西班牙，一切东西都显得像西班牙的”这样的问题，便属于那些虽明显痴呆却能揭示十分意外视野的提问。

心灵方面的概念性语言，是指“潜在思维”(underthought)，也即隐喻在明确的或意识形态的意义底下进展着。正如本书下编将详加说明的，每一种概念思想的体系都在其下方包含一个隐喻和图解的骨架。我们还发现，

China

在每篇叙事结尾处由众多形象镶嵌成的模式中，同样存在一种两极分化的强烈倾向，若用传统的宗教语言来表述，这一倾向告诉我们人类生活的两大真正住所是天堂和地狱，而我们实际所居住的世界，则是以上二者的一种相互矛盾、纠缠不清的混杂境界。

心灵的修辞可以说便是倒过来的修辞。修辞术是运用形象比喻的语言直接面对听众说话的。可是在诗歌语言中，不存在面对面的说话：作家转过脸，不理睬听众，然后就另外一些事运用直接讲话的手法。我曾引用过约翰·斯图尔特·穆勒[①] 的话，说是人们并未听见而是无意中偷听到诗人的话的。柏拉图比任何一位其他哲学家都更接近诗歌的领域，因为他运用对话，由别人替他说话；因为主要替他说话的苏格拉底是一名讽刺家，他只顾提问，而不做回答；又因为凡是涉及到柏拉图式（勇气、友谊、公正）的对话与其说依赖于论证，毋宁说是依赖于通过对话，将名义上的论证所涉及的一切作为整体展现出来（即是由诚挚、理性的人讨论公正，由友善的人讨论友谊，由情侣讨论爱情等等）。

这种诗性的三个可作不同解释的因素构成一篇总体的描述叙事，我在其他场合曾称之为本体的失去又重新获得，这是一个基于形象模式的概念论证，这模式将隐喻一致的世界与其魔怪的反面区别开来；又是一种基于实例和说明而不是直接论断的修辞。《圣经》既是向世人宣讲上帝的话音，又是这个诗歌宇宙的集中和统一的缩影。话音当然属于寻常的修辞，但是修辞性直接讲话，按照定义应由无限胸怀向有限胸怀进行的，这种讲话却成了悖理横生

① J.S.Mill（1806－1873），英国哲学家、经济学家、逻辑学家。

的观念了。据说登山训众是对大众人群宣讲的，但我们想像不出当时在露天是如何大声呼喊的：训诫的条款都是默默地播下的言语种子，这些种子又默默地由里向外萌芽。

但是为什么我们现在谈起"心灵"来呢？

人类作为自然界一种产物，其身上独特的成分，历来用"灵"（spirit）和"魂"（soul）两个字来表达，在所有与《圣经》相关的语言中，对这两个字都是加以区别的。我们不能说，两个字始终可以区别开（《代码》20 页），但是"魂"似乎具有一种人类普遍的语境，因为人毕竟是动物，由外在于人类的上帝赋予其生命的。"魂"不会像"圣灵"（Spirit）那样具有一个大写的超验形式，而始终是一种复数形态，是每一个人都具有的。保罗在《哥林多前书》中关于灵与魂关系的讨论对于基督教的《圣经》说来堪称为权威的论述（locus classicus）。（我在随后几段文字中，若不另加说明，凡提到《圣经》时都指这封书信。）保罗谈到"血肉的躯体"（soma psychikon），显然将它与"人之灵"（2:11[①]）等同起来，钦定本把它译作"自然的"（natural）也即必有一死的（mortal）躯体。认为"魂"生来便属不朽，这是柏拉图的而不是《圣经》的观念（《代码》19 页）。保罗看来是把"魂－体"设想成具有双重性的，"魂"居于肉体之"内"，因此当肉体死亡后，魂不是消失，不再存在，便是摆脱肉体以一种无形的状态继续存在下去。但丁作品中所遇到的亡灵都属于这一游弋的魂。

从很早的时代起，人类已发觉自己的精神（psyche）由各种不同成分构成，所有成分都具有语言的结构，从此才产生关于灵魂的观念。人这种动物能与自己争论，向自己

① 原文作"人里头的灵"（spirit of man，即 soul-body）

认输，瞧不起或庆幸自己这样认输，开自己的玩笑，否定自己而让另一种声音（其实还是自己）接过话头去。当一个人陷于疾病状态时，若干种独立的性格会同时涌现。“个人”（individual）这个词如果与“不可分”（undividable）[①]有联系的话，那就再恰当不过了。要使这一类事态正常化，最简单的办法便是叫思想意识负起责任来，因为思想意识已养成某些习惯的程序，并知道怎么做才具有社会效应。这样，思想意识就有权替整个心灵说话，即使在思想一时失控时，也可运用受外界侵犯的隐喻（如说“我不知道什么东西迷了我的心窍？”）。

在柏拉图的《理想国》中，公正社会是一个关于智者头脑的寓言故事。智者头脑其实指正规地安排一切事情：统治者是自觉的思维，卫兵是意志，而黎民百姓则代表各种情绪、欲望及需求，后者都概括为属于肉体的现象。亚里士多德关于心灵的较不严格的观念，视心灵为由各种知觉和冲动构成的整体，这便是基督教倾向于采纳的观念，尽管《新约》中存在不同的说法。自公历纪元以来的大部分时间中，人们都把灵魂视为自己必不可少的东西：灵魂是永恒的，拯救它是人类的首要责任。因此，“魂”一旦摆脱肉体后，基本上变成与“灵”相等的东西。但是，由于《新约》的语言提出了一个上述观点未考虑到的区别，故该项学说尚应作如下补充，即当时间终止时，肉体会复苏并重又附着在无形骸的“灵”上。

希腊人关于灵与肉的观念与我们所说的前三种语言模式紧密呼应，即肉体对其环境的知识是用描述性语言表达，

---

① individual 在十五六世纪英语中，作“不可分”讲，源自拉丁文 individuus。

而心灵对环境的了解则用论证和思想意识的语言来表达。在《理想国》中，必须由哲学充当主宰一切的力量，因为若无哲学家来负责逻辑论证的话，那么意识便会沦为替心理中涌现的冲动和决定开脱，后者正是我们大多数人由于缺乏明智，在大多数时间内所犯的毛病。按这种观点来评论，诗歌语言属于低档次：如果我们容忍这一观点，我们就应明确，它仅限于颂扬心灵，但肯定其意向和决断是正当的。许多诗人接受这种局面，因此“灵与肉的对话”变成一个常见的文学体裁。这里，“肉”对心灵的另一种语境说来是个隐喻，而且是个极易引起混乱的隐喻。

在这类诗歌中，心灵通常俨然用一种傲慢和自以为是的语气指责一切抵制它的东西，将这些东西贬称为肉体的。可是在马韦尔的以下诗行中，肉体却操了胜券，堪称是了不起的例外：

> 仅凭心灵，它要什么聪敏，
> 把我的壮健肉体说成犯了罪孽？
> 森林中生长的葱绿之树
> 正是由设计师规划并整修的！

叶芝说，我们与别人争吵，产生了修辞；与自己争吵，才有了诗歌[①]。怪不得我们在叶芝的《灵与肉的对话》、《踌躇》（第四部分）及《吾为汝之主》等诗篇中屡次提到心灵与肉体之间的对话。在这些辩论中，心灵每每处于失利，因为叶芝诗歌反映的那个世纪中，灵魂不朽的学说十分接近于把生活理解为模模糊糊地受到一个乖戾又挑剔的超我

---

① 见《人之魂》之V，收在《寂静月夜面对女友》中。

(superego) 的主宰。一般说来，诗人们在其社会态度和个人行为方面，内心的言语活动是灵活的，他们根据经验知道，一种专横的意识如何遏制着创作的才能。

与此相反，在《新约全书》中，“灵”等同于上帝，并希望我们养成一种理解上帝的反应。保罗区分“血肉的身体”(soma psychikon，它会腐朽的) 和“灵性的身体”(soma pneumatikon，它是不死的)(《哥林多前书》15:44)。这也是一个身体（保罗的意思指这是一个身体，而不是说这也具有一个身体）。我们这一生中也拥有这样的身体，正是我们身上的这种成分使我们能够理解圣书及启示的其他方面 (2:14)。这是一种使人们具有高度个性化的力量，保罗十分强调其才能和操作的无限变化 (12:4)。

还记得我们在上文中曾讨论关于天堂的观念，指出它是想像观念中属于上面的一极。用保罗的话说，“灵性的身体”使我们得以持续地生活在天堂的层面上，因为这是《创世记》中最初的亚当的“活的灵魂”所创造的使一切复苏的灵 (15:45)。毋庸置疑，灵是我们自己不朽的一面，而灵与肉这个统一体必须分解后，灵才能充分解放出来 (15:36)。耶稣复活时显现的是肉体，它对我们说来，则是使我们分享这一状态的“升华的肉体”。人们一律称天使为圣灵，这一切存在的形式据说都占据着比我们一般生存更高的层次。这些是传统的联想，但是“灵”(spirit) 这个字眼变化多端，也足以包括世俗的领域。红场上排队瞻仰列宁遗体的广大群众有一句话，叫“列宁虽已逝世，但他的精神 (spirit) 依然活着”。在这里，除“精神”这个词外，再无更为适用的其他的词了。

人们通常都把灵魂视为意识所在的场所（《创世记》2:7)，而意识又包括一个意志来持续保持头脑清醒。机器虽

能如意识那样干许多工作，但由于它们并不依靠自己意志去干活，而是由人去插上插头或打开开关才转动，所以我们并不认为它们具有意识。因而灵－肉这一整体始终存在着一种主从关系，其中心灵的意志无时不占据主宰地位。这种始终如一的状态赋予该整体以独有的特征，我们发现，从7～70岁，尽管发生明显的变化，我们还是我们，始终保持这一特征。

特征的这种持久性因而也成了一种权威等级的持久性，魂－体的整个状态便是这种等级关系的产物。个人的情况如何，又扩展为社会的情况：在由许多这样的个人组成的社会中，一切秩序依赖于所推定的权威，个人只有与更为持久的社会机构如国家或教会一致起来，自己的尊严方可大大提高。我们已注意到柏拉图式语境中灵与肉的关系，而在这些更大的机构中，不可避免应当有一点柏拉图主义：大多数学生、教徒或选民都会感到，在大学、教会或国家中，有一种理想的形式是不会被迂腐、愚昧或阴险所摧毁的，尽管他们的实际生活中还存在这些负面的东西。

在英语中，body一词具有两个含义：一是个人的躯体，二是包括许多人的集合体，例如我们把一个委员会、一支军队或一个民族都叫作body（群体、机构）。事实上，整个人类从隐喻角度也可称为一个群体，尽管这样复杂的整体实际是个集合体。但是“灵性的身体”具有某种名副其实的独立性，借以区别于“血肉的身体”长久寄托的那种单独的特征。按照基督教多数观点的解释，历史上的耶稣和你我一样，也是个灵与肉的整体；而复活后的基督的灵性身体则无处不在，在每一个人的身上，并如我已指出的，基督灵性构成我们的一部分，或说我们构成它的一部分。可以说，“灵性的身体”（soma pneumatikon）显示个性的某

China

种流动性，从而使一系列隐喻获得更大的现实性，例如在性爱上，说夫妻双双“合为一体”，或者说某人受到了另一人的性格或另一艺术家创造性作品的影响等。

在《伟大的代码》一书中，我使用“互相渗透”(interpenetration，168 页）一词来说明个性的这种流动性的完整形式。在英语中，love[①] 一词的含义也许太多了，对许多人说来，它含有一种过于柔情绵绵的蕴涵，但是要将心灵的个性与爱分离开来看来是不可能的。爱的核心在于能与另一人的存在融合为一体而不侵犯它，就像一切专制和仇恨的核心是由另一个意志从外界去控制一个人的清醒意志一样。在这一点上，约翰·多恩根据个人生活是一本书的比喻，曾说过一句十分漂亮又形象的话。他说，心灵的世界是个图书馆，“其中所有的书都是互相开放的”[②]。

在所有语言中，构成 spirit（精神，心灵）的隐喻之核心，是空气或呼吸[③]。呼吸是人们首要关切的问题中最属首要的，这一动作标志着由胚胎转变到婴儿以及随后最持久的活动。我们可以几天不吃东西，一辈子无性生活，但只要 10 分钟不呼吸，我们便会“断气”。从胚胎的世界过渡到平常的世界，可以类比为从自然世界向心灵世界的第二次过渡；我们达到后一境界是依靠我们在一种更高尚的空气中进行第二次呼吸或获取第二次灵感才实现的。这个过程是一次再生或曰第二次诞生。基督教学说中的 spirit（心灵）以其超验或大写的形式，变成了 Holy Spirit（圣灵），但这种形象并不局限于这一用法。在里尔克的诗集《俄耳浦斯》

---

① love，爱、热爱，性爱，性关系，可爱的人或物，等等。

② 见《危急时刻的信念》，收在《沉思》17。

③ Spirit 的拉丁词源为 spirare（呼吸），其名词形式 spiritus 又作空气、心灵、灵感解

China

中，有一首关于呼吸的优美的十四行诗（II，i），谈到心灵是宇宙空间与一个人自身存在之间的一种纯粹的交换：

为了自己的生存
不断纯正地融入宇宙之中。

有些民族的神话体系大量运用一个隐喻，犹言心灵是一个由灵与肉中产生的婴孩（puer aeternus）[①]。在这一语境中，灵与肉其实是指父母心理的残余。言外之意是说，这一心灵的婴儿摆脱了那种从父母处承继并熏染给子裔的受时间束缚影响的制约因素。也许耶稣在思想上已具备这类防范成分，才说他的门徒理应"痛恨"其父亲及身边其他人，包括他们自己（《路加福音》14:26），而且同一神话可能构成了关于基督的原型麦基洗德（Melchizedek）"无父母或族谱"一说的一个因素（《希伯来书》7:3）。另一些记载中还多少提到，心灵的解放恢复了人类最初无性别区分的形态：例如《启示录》14:4说所有获赎救者都是独身男子，对这点本书下文还要讨论。下面的诗行背后，隐约可以见到同一神话的一种变体："任何由上帝降生的人都不犯罪孽；因为他的种子留在他们身上"（《约翰一书》3:9；钦定英译本等现代译文力图对它做其他的解释）。

至于上述隐喻中提到的"空气"一节，我们所呼吸的空气是见不到的，因为一旦它能见到，一切其他的东西都

① Puer aeternus（永恒的婴儿），见C.G.荣格和C.克伦尼合著《一门关于神话的科学》，R.F.C.赫尔，1949年英译本。

China

不可能存在了（《代码》124 页）。因心灵的或高层的空气世界不是独立于可见到的秩序之外的一个见不到的秩序，而是一种有助于另一种现实出现的不可见性，是一种转变成启示的奥秘。在这种高层的空气中，神与人之间出现一种相互交替的关系，因为“灵”既是上帝的一部分，也是凡人的一部分（6:17）。《圣经》中对这种心灵空气的魔怪戏仿是《传道书》中所说的“捕风”、“虚空”，这是缺乏更新的理想或愿望的生活通常所具有的特征。

瓦莱里在一篇论述马拉梅的文章[①]中，紧跟马拉梅的思想，说是在马拉梅的作品中，语言变成了灵性的一个工具，“将人们的欲望和情感直接转化为本身就是‘现实’的存在和力量”。英语中的 spiritual 一词在一些人听来，也许只发出空洞的嗡嗡之声；它常常被理解为与灵性的身体无关，而仅指物质的一个虚幻影子，就像教堂那样，向我们提供的精神粮食不能充饥，给我们的精神财富又不能当钱花。这里，是将 spirit（精神，魂魄）与 soul（心灵，灵气）混淆起来了，后者历来都与肉体抗衡并抵消肉体的，而不是把肉体的经验延伸到另一境界中去。《雅歌》（详见我下文讨论）是一部高尚的爱情之歌：它在意识的所有层面上都表达两性的爱，但从不摆脱其肉体的基础，或砍除其肉体的根源。我们应想到类似“a spirited performance”（精神饱满的演出）等话，方才能理解“精神”可以指最强烈时的平常意识，即我已在上文提到的“欢快的科学”（gaya scienza，视精神生活为嬉戏），从法语词 esprit 和德语词 Geist 中，都能察觉到类似的意味（但 in good spirits 一语却

① 见《瓦莱里全集》卷八（M. 考利和 J.R. 劳勒英译本），第 294 页及以后。

不同，因它源自一种已废弃的医学理论。)①

我们不难理解 spiritual 一词可用以指最为强烈的意识。不过瓦莱里和马拉梅所论述的要远超过这一点，他们向我们提示的含义就更多了。事实上，他们在说明，迄今被排斥在想像和诗歌以外的能动性（initiative），也即那种引导人们进入宣讲布道境界的原理，便是涉及由文学创作及对文学反应所产生的"现实"的原理。这样的现实既非客观也非主观的，是基本上二者兼而有之，当然，也就把唯心主义与唯物主义对立的旧式提法远远抛到后面了。这样的"现实"同样会鄙弃患精神分裂症者为争取"信仰"而做出的努力，就老式的逻辑论证含义讲，"信仰"仅是冒充的知识，一如小学生把信仰界说为"相信你所知的东西并非如此"一样。

但是也许《新约》中的含义不是这样。信仰在《新约》中的定义（《希伯来书》11:1）是指所希望之事的"实体"(hypostasis)，是未见之事的"证据"（elenchos）。Hypostasis 是希腊哲学用语，拉丁文中与之对应的是 substantia（实体），于是钦定本《圣经》英译沿用拉丁文本，译为 substance。各种现代英译本通常用 assurance（确信），因为保罗是按这一意义使用该词的；可是保罗并非《希伯来书》的作者，而我觉得用 substance 更接近此处的意义（《希伯来书》1:3）。此处是在告诉人们，他们"相信"是指他们获得了某些东西，而不指他们确信终于获得这些东西。

① 欧洲中世纪时，根据古希腊医生盖伦的理论所提出的生理观念，认为"活力"（spirit）以三种方式存在于人体内：自然活力，掌管生长、吸食、生殖；生命活力，吸入空气，给人以热量和生命；舒展活力，负责行动、激情，又笼统支配理性原理。但到了现代英语中，in good spirits 仅限于保留第二种含义的局部，指"情绪饱满"。

China

Elenchos 的意思是证明或证据。问题在于，这里，substance 不可能指形而上学的实体，证明也不可能指一项逻辑的证明，或者说，证据不可能是如科学家或史学家所称的证据。这几个词通常都指观念过程，但不管观念的论证多么有力，语境并不说明这种论证所获得的根据，更谈不上提供逐字逐句的接受，后者就其基础而言实际上是伪描述的东西。

不管我们如何看待德尔图良① 那句听起来荒谬的话"我相信是因为这是不可能的"，与此相反的则是将信仰的实体归结为可信的事，后者是使心灵沦为孤寂和荒凉。顾名思义，可信之事是指人们已相信的事情，其中不再存在思想上的勇于冒险。莱特兄弟正是在同时代最有名的科学家证明将一架比空气重的飞行器送上天是不可能时把它送上天的；这样的事却更接近《希伯来书》作者所说的信仰那种事，正如他随后从《旧约》中所援引的例子说明的一样。毋宁说，信仰是指那种将幻觉变成真实的创造力。这样的信仰既非理性的也非意识形态的，而是属于想像力这方面的。我们实际上可以把《希伯来书》中那句话诠释成"信仰是希望和幻觉的现实性"，不过这两个词都需要有进一步的评述。

《圣经》的结构框架像一个法庭审判的巨大隐喻，既有原告又有被告，并以末日审判收场。在《约伯记》中，指控者是撒旦，假定的被告（go'el)是约伯（19:25)；在《新约》中，被告当然便是基督了。原告专门代表过去和世人过去的作为。每个时刻都由潜在的可能逐渐消失而变成永远的真实：地狱之门代表前一个时刻，每个时刻的经过都使下一个时刻变得更可预见到，这样一直到生命的终止。

① Tertullian（160？—220？），迦太基基督教神学家。

但丁笔下所描写的地狱中的人们都反映了生活中由于以往累累罪行而遭囚禁的一面；到死亡时，他们究竟是什么人和他们曾有过什么行为，都变成同一回事了。

《新约》的作者们把希望与信仰、热爱联系起来，是指对未来的希望，同样又是一种潜在的可能。我们虽可能对某一特定的事失望，但在心理上，不可能全然不指望将来会给我们带来超过过去我们所期待的东西。人到临终时，这种残留的希望会涌现成为"未来"生活的希望，不管在那种超时间的生活中未来意味着什么。艾米莉·狄更生提醒我们，一切希望都是用文学的也即虚构的形式写成[①] 的：

> 如果希望能检验其基础，
> 它的本领也就完了；
> 它拥有一张虚构的凭照，
> 或者干脆就没有。

同样，既然文学意味着"什么事情都属可能"，又有即使对最异想天开的臆断也不可不信的传统，那么文学的语言便属一种与希望具有特殊关系的模式。《新约》实际是说明了希望可比喻作一种更加充实的美德；在《希伯来书》中，说信仰是希望的本质，在保罗的书信中，爱是信仰和希望的本质，这种爱"凡事都相信，凡事都盼望"（《哥林多前书》13:7）。

至于幻觉，它在富有想像力作品中的重要性就不必加以强调了。我们在观看《李尔王》一剧中葛罗斯特被剜去两个眼珠的那场面时，不可能不意识到那不是真正

① 见 T.H. 约翰逊编《艾米莉·狄更生诗集》之Ⅲ，1283，1958

发生的事。但实际情况比这更为复杂，因为具体不存在的东西，在思想上却是存在的。我在上文中就《暴风雨》一剧中运用的形象指出过，这出剧是用幻觉创造的一种现实，不妨说已达到通常我们称为现实的境界了，不过这种现实最终还是化解为幻觉，不会留下一丝痕迹。这种由文学创造的现实既非客观的也非主观的，但它却保留着二者的成分。

幻觉分为两种：消极的幻觉，仅表现为不可能成为客观的现实；积极的幻觉，是一种潜势，一种可指望由创造性努力加以实现的东西。弗洛伊德在涉及宗教时提到"一种幻觉的未来"，意思是说宗教是一种消极的幻觉。但倘若宗教的幻觉确是积极的，那么弗洛伊德就违愿地说了正确的话。除了积极的幻觉外，没有东西能拥有未来。现实是一种显然按自己条件在变化的东西；就我们人类而言，它的未来曾经出现过。要使幻觉变成现实，就必须废除其未来并将它转变为现在。

曾经有人敏锐地发现，对我们时代的许多诗人说来，传统上属于及物的动词，已变成不及物了[1]。例如，里尔克谈到诗歌的中心活动是"颂扬"，但他既不颂扬上帝或自然，也不颂扬任何人物或其他客观的事物；他仅仅在颂扬罢了。同样，19世纪的许多诗人反映社会中一种日益普遍的倾向，不一定信仰这事或那事，而是信仰不带宾语，这样说能保持一种开放的姿态，而不武断地杜绝任何东西，倒是不易上当受骗，又随时可在信仰后加上个宾语。当我们不再试图证明上帝的存在，又不相信自己的证明时，我们面对的挑战便成了如何阐明这一存在。

1　艾里克·赫勒：《丧失继承的思想》（1952），第126页

China

对待信仰的态度很多，其中一种是，除非信仰带来的实际结果是仇恨和残酷，否则就不大愿意谴责任何信仰。但是我们不可能不注意到，诸如标榜为“正教”(Orthodox)、“原教旨主义”(fundamentalism)等宗教信仰，一旦在世俗权力中获取一个席位后，便会经常造成危险的社会影响。新闻媒介不断确认以下原则，即一个社会越是明显地建立在这类宗教基础上，这个社会只能是每况愈下。建立在审美和反宗教教义基础上的社会，同样也将正统(orthodoxy)与异端(heresy，即离经叛道 deviationism)对立起来，因此它们的出发点虽相反，但通常达到十分相同的目的。理由是多方面的，其中与本书有关的一条，是它们都基于虚假的语言假设上。它们处理语言的方式具有自己的领域及所起功能，但是处在需要解决首要关切问题的时代，修正学说和划分界线的应该永远是砍柴挑水那样的仆人而不可能是老爷。

今天，文学批评理论聚焦在原先属于《圣经》的问题上，而《圣经》依然是解释这些问题最明确的例子。对批评理论说来，好像“词语”(words)的成分到了某个地步，便变成“道”(Word)的成分了。在马拉梅或拉康等人看来，这个“道”并非指《圣经》或基督本人，在任何其他人看来也不会如此。可是问题就出现了：如果我们用《圣经》来阐释文学批评中如此多的重要问题，那么我们在多大程度上偏袒它的一神论呢？

在我看来，当我们一开始认真对待像“道”(Word)和“灵”(Spirit)这类词时，我们已经消除在选择观点上那种令人不知所措的“非此即彼”的窘境，即究竟选择带有“一个”上帝的宗教观点，还是仅包含人和自然的世俗的或人文主义的观点。几年前，“上帝已死”这句话已经从尼采

笔下古怪的宗教导师查拉图拉[1]的语境转化为基督教神学的一场运动，这句话变成了像保罗所言“放弃神性”(kenosis)那样极端的说法（《腓立比书》2:7）。即是说，基督在道成肉身时，使自己失去神性，或至少失去与人性分离的神性。这似乎在说明，真正死去的是人的主体与神的客体之间的对立。

米歇尔·福柯说过一句有关的话，不管他本人是何用意，在我看来这话说得非常中肯：“与其说上帝代表一个无法知道的领域，毋宁说这是指我们开口讲话之前的某种情况。”[2]这句话其实是将《约翰福音》开头时神祇语境的话纳入了世俗语境，前者是将太初的道与耶稣用其子与父的隐喻所表达的太初时获得的权柄联系起来的。

《圣经》的一神论提出另一个涉及文学批评的问题，我们不妨用它来结束本书上编的考察。如果《新约》是用神话和隐喻性语言写成（我们暂且沿用此说），那么为什么它对用这种语言表达的其它一切东西如此敌视呢？我说过，《新约》中的道是与分和割的隐喻联系在一起的（《提摩太后书》2:15），并敦促我们砍掉附着在超越神话的真理主体上的一切神话成分。按照本书的话说，超越神话的东西依旧还是神话，不过当初接受该福音书的人们想必感到，他们已清除了产生神话的想像及其盲目过程中一些无用的东西。由此可见《新约》既阐明又恢复了我在本书开头时已指出的神话的一个最原始的特征。有些神话具有一种特殊功能，即将社会需要知道的事情告诉该社会，并应通过这样做去与不具这一功能的其它故事区别开来。也许由于《圣经》典范的存

① 见尼采的著作《查拉图斯特拉如是说——为一切人而不是为一人的书》。

② 《词与物》（又译《万物有序》）（1971）之Ⅱ，V。

China

在，我们可以在许多方面将它与世俗文学对照起来，从而有助于勾勒出我们如今所了解的“文学”的观念。

这里，我们可以窥见文学史中一个更大语境的线索，它足可进一步澄清《圣经》在该语境中所处地位。我们可以设想言语的想像力首先形成一个众多神祇的时代，是从苏美尔和埃及时代早期出现的一种按螺旋状上升的庞大现象，在维吉尔和奥维德的时代以前，我们一直可以识别这一时代；接着便是从《新约》开始展现另一个形成对比的螺旋运动，它渐渐扩展为随后2000年的言语文化。这一观念多多少少进入了叶芝的视野，叶芝并且断言第三个时代将会随之来临，这第三个时代需要由一名预言家来宣告它的来临，他本人正担任着这样的预言家。不管这种看法有什么可取之处，叶芝正是由于能够在这样的规模上构思自己的（或任何）诗歌的功能，才成为一位重要诗人的，而不像奥登在论叶芝的诗时所说，是由于叶芝具备某种使他“运笔如神”的无法形容的“诗才”。

到了维吉尔和奥维德的时候，多神时代基本上已变成一神论时代，尽管那个时代的一神论（《代码》114页）与《圣经》的那种变革性的一神教截然不同。维吉尔和奥维德的救世主人物是恺撒和奥古斯都。然而正是这样的诗人，已经意识到神祇是人类创造性想像力的最早成果。基督教跟上述说法对着干，把上帝说成是惟一的造物主，把人说成是上帝造的，而人所创造的一切则说成是幻觉，被打入幽暗的冷宫，惟恐它们变成偶像。在许多世纪的过程中，人类由构想神祇到在小说中塑造人物和在诗歌中运用隐喻，这一系列创造在其意义和现实性上不断提高。《圣经》中的上帝俨然不可侵犯，而人类的创造却无足轻重，这种颠倒的逻辑如今已到了尽头，从而使艾米莉·狄更生提出一个颇

有讽刺意味的问题，即《圣经》中那个忌妒成性的上帝会不会：

> 将没收去的众神祇
> 最终归还给我们？

许多诗人，包括叶芝在内，曾以不同方式欢呼众神祇的回归，但是这样的回归仅是循环而已①。

我们曾经引用维科的名言 verum factum（做成的真理），即真实的东西都是我们使之成为真实的，我们以此作为文学批评的一个基本原理。《圣经》的结构告诉我们，这一原理具有两个方面。《圣经》开卷时指出，上帝的现实性表现在创世之中，而到了全书末页又提到，这一现实性表现在由人类参加的一种新的创造中。人类之所以能成为参加创造的一员，是因为他们已经从本性所决定的掠夺和破坏的罪孽中赎救出来，摆脱了这些习性。介乎这两种创造观之间的，则是道成肉身（Incarnation），这时上帝与人类被描写成休戚与共、难分难解地纠缠在一起了。这是基督教的说法，而由犹太传统中所产生的布贝尔的“汝”（Thou）的回答和支持可以想像也并非十分不同。因而，信仰的形成并不是依靠朝着大空不断提出“上帝果真存在吗”这样的问题，并做出同样无聊的回答，而是在于用语言及其他媒介努力争取一种通过理解的和平，其途径不是去抵制理解，而是能在面对仅仅作为停战间隙的人类和平时，揭示并宣扬一种其本源和目标都是无限的和平的神话模式。

---

① 弗莱认为称生命和历史为循环的观点，仅见到同一事物的枯燥重复，他主张要跳出这一怪圈。

China

下编

主题的不同变体

China

China

前　言

我在《伟大的代码》一书中曾提到，基督教传统上把《旧约全书》视为一系列的“预示”（types），《新约全书》为这些预示提供“原型”（antitypes），预示是象征而原型是其现实。讨论至此，我们理应明白，预示与原型的这种区别在形态上与我们刚详述过的神话与布道的关系十分类似。但是显然不能说，整部《旧约》都是预示，整部《新约》都是原型；也不能说，惟有在《旧约》中才有预示，惟有《新约》中才有原型。《新约》和《旧约》一样具有神话性质，也代表自身信仰上的理解；两部约书与世界上所有神话都存在十分相似之处。

于是笔者便思考一系列关于比较神话学的文章，文章环绕着四大首要关切的问题：一是关于制造和创造；二是关于爱；三是改造环境，维持自己生命，其隐喻的核心是饮食；四是不愿受奴役及束缚。每一篇文章都把人们关切的这些重大问题与《圣经》和文学中各种主题联系起来——主题的选定多少出于随意，但笔者十分侧重于英国文学。这样做有两个主要目的，一是要在西方世界文化史的框架内将《圣经》与文学更紧密联系起来，二是为了更易理解地说明一般的神话与我们往往笼统称做“我们赖以

China

生存的神话”之间的关系。后一种神话便是神话借以宣讲福音的焦点，也即比较神话学为之提供预示的那些原型。

上一章中，我们的讨论涉及像“信仰”和“爱”这类词的领域，这些词也许由于在语言中表达的东西太多，所以听上去有点多愁善感。“多愁善感”（sentimental）一词是“幼稚心态”（infantilism）的许多委婉语之一；而幼稚心态正如上文已指出，是一种不加批判地执迷于任何一种意识形态的困扰人心的罪孽——事实上，这是原罪中最危险的形式。我在上文也说过，人们所关切的从属的或意识形态的问题，如社会的忠诚或宗教的正统观念等，通常总是优先于“生存、自由及追求幸福”等首要关切的问题，其结果便是，我们尽管最最关切的是生存，我们依然还会去打仗。这方面的理由很多：与我们的讨论有关的一条理由，在于从属的关切问题都依赖于赋予一定的言语形式，因而均系独特的人文关切，从而使我们更深理解到人性才能达到创造的顶峰。人类能够暂缓考虑自己的各种欲望和需求，服从大局或使之上升为崇高理想，都足以进一步证明人类的优越性。但是，主人与奴隶的关系毕竟是存在的，所以人类胜过自然还具有另一面。正如斯威夫特笔下困惑不解的格列佛在海外旅行时逐渐发现的，人类对自然的征服几乎构成了向自然界进行最野蛮掠夺的一面，再加上人类特有的一种恶劣的施虐习性，这都是运用语言的结果。即是说，人类若不是为上述行为寻找种种理由替自己开脱的话，还不至于陷入兽性的深渊

神话虽然围绕着人类与动物甚至植物共同面对的首要关切的问题，但它更密切地关联到人类与自然界之间真正的亲缘关系，《圣经》中屡屡提起人类遭到上帝疏远和人类最终受到赎救并与上帝和解。如果我们关于最关切问题的

说法是正确的，那么人类只有获得大自然相应的赎救和和解，也就是努力去恢复原先伊甸园般的环境，才能达到上述境界。不过据我们了解，获得这样一种彻底的赎救是完全不可能的，所以这个问题属于上文所界说的信仰应加以研究的课题之一。

这一赎救属于《圣经》中最后一卷《启示录》景象的一部分，在那时生与死最终分离开来。当死亡这样分离出来时，它以戏谑模仿天启的形式出现，因而才有“魔怪式戏仿”(demonic parody)一语，这种魔怪戏仿无论对本书还是《伟大的代码》都必不可少。在公历纪元的最早几个世纪中，《圣经》以外的主要神话来自希腊和罗马，有些顽固的基督教徒极力把所有古典神话都说成是对《圣经》真正神话的魔怪戏仿之作。但是，当诗人们渐渐明白，众神祇实际上并非在与一神教中的上帝竞争，而是与人类本身存在更多共同之处时，神话便由魔怪式戏仿变成了同样的却是积极的神话，即添加到《旧约》中去的那些非犹太族的“预示”。

这里涉及我在《批评的解剖》一书称为“置换”(displacement)的原理，即在某些文化情景中，人们要求神话更加合理并符合寻常经历而改变它们及有关隐喻的结构。文学人物的具体形态程度很不相同：从纯神话中不具形骸的神祇或传奇中半神半人的英雄，到完全进入当代文学由讽刺模式主宰一切的天地之中。当我谈到一部小说的“未经置换”的假设形式时，我是指构成该小说想像力框架的更为浓集的神话和隐喻结构。未经置换的结构使我们重又见到众神祇，这些生灵既与人类性格又与自然环境中的物体存在隐喻的联系。他们都是“灵性”的实体，既具意识又有肉体。

本书的前三章中，我首先谈到不同种类的言语叙事，

China

即阅读或听取叙事都是一种时间中的运动。这种运动到书的结尾处停住了，打个比方，可以说是时间停住了，于是我们的主要努力便是如何去理解读过或听到的叙事。再运用一下隐喻，我们是面对着像刻在碑石上的铭文那样的一个平面，这时不是朝前看，想见到接着来到的是什么，而是上下扫视整个平面。

关于平面的隐喻反映了批评家操作的开始，接着时间就好比重又运动一样，批评家也不再是一个孤立的主体，而是一项社会活动的参加者了。社会活动中意见很不一致虽会延缓它的发展，但在其他方面这并不很重要。一支部队的士兵想开枪打死自己的军官而不杀敌军军官，不管这部队人数多少，照样还是一支军队。正如上文曾加以说明的，平面的呈现包括在德里达"写生"（écriture）一语所指的现象之中，即解放隐喻上的"听者"，使之成为隐喻上的"观看者"。

一经文学批评家进入初步理解的平面后，这平面便变成三维度，展现出不同方向，包括语境的、文本间的、潜在文本的。面对无数可能的关系，我们当然更愿选择一个可对"结果又如何"这样的问题做出某种回答的关系，因为这样的选择提示了如何获得真正知识的明确方向。我感兴趣的是语境的方向，即通过一部部文学作品的传统和体裁，将这些作品与一协调的文学观念联系起来。这样的观念告诉我们，文学在历史上可追溯到神话体系，面神话体系依次又构成单一神话的语境。我们在本书下编中，将进入一个博尔赫斯会叫做"曲径交错的花园"[①] 的境界，即我

① J.L.Borges（1899～1986），阿根廷作家。这是他一部短篇小说集的书名。

China

们在比较神话学中所发现的此呼彼应、恍若相似的混沌世界，而我还要在比较神话学上加上文学这个包括更多类似结构的不可分离的体系。我希望从这一切中获得启示，了解从神话的无限可能性中是如何涌现与首要关切问题和宣讲布道模式相关联的自成一体的生活方式的。

China

第五章 变体之一：高山

一

我是想说明，《圣经》要求人们用想像力对文学及神话体系做出积极又有创造性的反应；这部书所提倡的信仰必须以能接受偏离历史事实作为其条件之一。《圣经》还集中在"赖以生存的神话"这种关于存在的形式：极少就神话之产生进行理论思辨，也即并不设法按照神话去对万物进行解释或理性思考。如果将《新约全书》搁下，而去翻阅一下与它同时代或稍晚的诺斯替教派（Gnosticism）[1] 的著作，便可窥见这一点：诺斯替派的书中列举了魔怪和天使、万古（eons）和发射精神力量（emanations）、巴贝洛（Barbelo）[2] 和艾尔达宝思（Ialdababoth）[3] 等等。《旧约》与伪仿圣经的作品之间，也存在着类似的差异，不过较不引人注目。

---

① 公元 1～3 世纪流行于地中海东部地区的一种信仰，成为早期基督教的一个派系。Gnosticism 字面释为"高级精神知识"，其希腊词源为 gnosis（认知、知识），后来基督教斥之为异端。

② Barbelo 指完美人物的主要思想，构成诺斯替教派早期的一支。

③ Ialdababoth 是古希腊神秘的 Orphite 教派中的造物主。

China

我们不难理解，四部福音书清新有力的轮廓是怎样使西方世界视为高于一切神话的真理而铭刻在心的。我们同样不难理解，为什么基督教采取一种排外的态度，也即认为必须坚持一种“不必再有其他神话”的原则。当然，在当时，惟一能确立这一原则的办法在于否定基督故事是什么神话的说法；我们今天，还在与由此说法而产生的一切混乱的见解进行斗争。后来，这个问题还与粗暴地不容纳异端邪说纠缠在一起；由神话体系转化为占统治地位的意识形态过程中，通常都伴随以这种排斥异说的粗暴做法的。

我在本编的前言中已扼要提到《圣经》与非圣经（主要指希腊、罗马的）神话体系之间的相似之处。如果说《圣经》的神话真实而希腊、罗马神话虚假，那么惟一能够说清上述相似之处的办法，是称后者为对《圣经》神话的魔怪式戏谑仿造，或者把后者说成是人类堕落后记忆混乱才产生的神话故事。几百年来，这种魔怪仿作的观点始终隐伏在基督教观念之中：直到17世纪考利[1]的作品中，我们还读到“魔王阿波罗”的预言的提法。但尽管如此，不久便出现一种较为开明的观点，承认古典神话是对基督教神话的一种补足或衬托。文艺复兴时期出现一些关于奥维德《变形记》及古典神话其他出处的详尽论述，都十分强调基督教神话与《圣经》神话之间的每一种相似之处，并不视其为魔怪戏仿，而是视为异曲同工，值得予以肯定。与弥尔顿同时代的贾尔斯·弗莱彻（Giles Fletcher）写有如下诗行[2]：

---

① 见英国诗人 Abraham Cowley（1618－1667）的《论克拉肖先生之死》，第22页。

② 《基督战胜死亡》一诗第7节。

（当洪水淹死族胞，大海已无岸滩）
谁不从迪卡利昂的遭遇想起
古时的诺亚；尼苏斯的头发中
反映着参孙的声名；很久前的
菲厄松令我为自己堕落痛惜；
　　但是征服地狱，寻回
　　遭毒蛇杀害的未婚新娘的
是又一俄耳浦斯，而非梦想的
　　诗人所能佯装。

在奥维德那部叙事长诗中，提到世界遭洪水的故事，迪卡利昂（Deucalion）及其妻毕拉（Pyrrha）得以幸存，这与《创世记》中诺亚方舟的故事完全相同；关于“尼苏斯（Nisus）遭受毁损的头发”（蒲伯在《卷发遇劫记》中这样提及）的故事，颇类似于力士参孙的英雄传说；菲厄松（Phaethon）堕落的故事[1]近似亚当的堕落，所以弗莱彻哀悼菲厄松的堕落，是象征着他作为亚当后裔之一痛惜自己的堕落；俄耳浦斯下入地狱，抢回自己新娘尤莉迪西（Eurydice），与耶稣征服地狱，救出自己新娘——教会——的情节又十分相似。最后那句话可视为基督教诗人们历来忘恩负义的例子：他们虽强行征用希腊、罗马作家的典故，同时却一本正经地指责他们故事缺乏真实性。当然，俄耳浦斯的探险救人未能如愿以偿，这件事却为《失乐园》卷三的导言中的诗行“带着别的而不是俄耳浦斯竖琴的旋律”提供了基础。

---

① 希腊神话中太阳神之子，驾驭其父的战车时，马惊车覆，使利比亚焚成焦土，非洲遭到不同毁损，居民熏黑，庄稼大半无收；宙斯大怒，用霹雳将他击昏。

China

在但丁的《天堂》篇中，上述紧张关系出现了一种不同又更微妙的一方面：作者运用了希腊神话中的两个形象玛西亚斯（Marsyas）和格拉库斯（Glacus）。玛西亚斯因向阿波罗挑战与他本人比赛谁吹笛更高明而活活地被剥了皮（奥林匹斯山上那些神都因一再败输而声名狼藉，可是阿波罗却无理由不认输）；格拉库斯则是因吃了一种奇异的草而变成了海神。两个形象用得十分对头：玛西亚斯反映了人到天国必须脱去肉体的外衣，而格拉库斯则体现人变成一种新的未知元素。但是，描写这两个形象所运用的怪诞笔法仍旧暗示着反面的类比或魔怪式的戏仿，而它们原先的语境却来自基督教的观念中。

早期的诗人们可以轻而易举地回避基督教教义的障碍，在一种纯属文学或想像的语境中运用希腊、罗马的神话；这样做自然便变成一种正规的程序了，尽管在通常情况下，遇到不熟悉形象时，查一下典故就可以了，不必多加评述。更精心设计的手段还包括将希腊对"性爱之神"（Eros）的崇拜引人西方文学（此节容在下一章中讨论），这实际是逼真又细致地照抄基督教的主题，与爱神（God of Love）和维纳斯相对应的是基督和圣母马利亚。

我在别的著作中，曾试图解释文学批评界应如何看待弥尔顿《复乐园》中那段用意显然十分隐晦的话，即撒旦引诱耶稣想使他变成一名希腊哲学家，可是耶稣拒绝接触《旧约》以外的任何一种文化。《复乐园》的中心主题侧重在引诱的精神方面，耶稣靠了自己的精神才完全摆脱撒旦充满幻觉的世界：耶稣一旦做到这一步，并阐明自己作为救世主的使命后，他便能着手拯救人间的一切，而人间一切与魔怪世界并非不可分离地纠缠在一起的。这是因为耶稣把柏拉图和亚里士多德排除于先知的传统之外，柏拉图和

China

亚里士多德的著作可由弥尔顿本人去研究；古典神话和文学的情况，也与此相同。

许多世纪以来，西方学界总是死板地遵守一套规矩去同时处理《圣经》的和古典文学的主题。斯宾塞在其《新婚颂歌》第22首十四行诗中，起先提一下基督教的四旬斋，接着便立刻描写一座可以见到圣徒、祭坛、供品等的建筑。这座建筑是诗人心目中的维纳斯神殿，不是基督教教堂，而他热爱的偶像是自己的情侣。我们可以十分清楚地察觉到这里包含两种神话传统。斯宾塞另外还用"性爱"的语言写过一些对爱和美的赞歌，但后来解释说那些都是他年轻时不成熟的作品，并额外又写了一些明显吸收了基督教主题的对天堂之爱与美的赞歌。

弥尔顿本人曾将自己早期一首基督教诗《诞生颂》[1]送给其友迪厄达蒂（Diodati），并附去一首大致述说重要诗人担负什么责任的拉丁文的诗，显然，正是他自己准备当这样的诗人。弥尔顿完全用异教徒的语言描写这样一位诗人的生活。他应当像毕达哥拉和"双目失明前"的蒂利希亚斯[2]那样地生活，并应把自己视为整个心灵都奉献给丘比特的神圣教士。《诞生颂》写到在由于基督诞生而遭到废除的伪神中，有异教的自然之神灵吉尼厄斯（Genius）[3]；但是在弥尔顿早期内容较少涉及基督教义的诗篇如《阿卡迪亚人》、《黎西达斯》和《柯摩斯》中，吉尼厄斯却是一个乐善好施又富有想像力的真实人物。

---

① 全名叫《基督诞生之晨》（1629）。

② Tiresias，希腊神话中一个底比斯人，因偷看智慧女神沐浴，被她泼水而双目失明。

③ 罗马神话中人们从摇篮到坟墓的保护神，掌管人们的财产，并决定他们的性格

后来，由于受到布瓦洛[1]和类似批评家的影响，又日益认识到对诗歌说来，基督教的神话格调太高而其他神话体系格调太低又太幼稚，英国文学便出现一种新的世俗化倾向。这种倾向影响了由屈莱顿到约翰逊期间的诗歌创作，但对小说的影响更为经久一些，小说不断趋向于现实主义，即是说，小说中故事的形态或显或隐都属神话式的。到了浪漫主义时期，诗歌与散文分歧更加大：小说中所讲故事与神话的密切关系，批评家们是基本上忽略或不予考虑的；可是在诗歌中，至少基督教与古典神话在创作想像中已平分秋色了。

我曾谈到，一种十分流行的观点认为诗歌仅靠本身是无法达到意义的最高层次的，而寓言便是诗人借以迁就这一观点的艺术手段之一。在浪漫主义时期，文学批评中把"寓言"与"象征"对立起来，一般都偏爱象征而非寓言，这种现象标志着人们开始感到，文学创造一个自己的天地并生活于其中，而且按照自己的需求进入或退出其他的言语模式。与此相反，现实主义小说的发展往往伴随以人们对"现实"一词含义的理解，认为文学需要从这样的天地脱身，与非文学的世界结合起来，如果它不愿沦为过分主观、自我放纵、内向发展、附庸风雅、高人一等以及其他种种常被人们视为文学和批评通病的做法。这种态度在艾德蒙·威尔逊的《艾克塞尔的碉堡》[2]中还十分强烈，但在此以前，奥斯卡·王尔德已十分机智又具魅力地反对这一态度了，尤其见诸他《谎言的衰落》一文。

文学作品跟弗洛伊德著作中研究的梦一样，遵循着浓

[1] 指 N. Boileau - Despréaux（1637～1711），法国诗人、文论家。

[2] Edmund Wilson（1895～1972），美国批评家、小说家，这个集子所收论文都是评论象征主义的。

China

缩和置换这两个相反的原理，尽管这两个过程在文学中发生的作用与在睡梦中的表现十分不同。在文学语境中，“置换”（displacement）是指改变一个神话结构，使它变得更加可信，更符合通常的经历。例如《冬天的故事》最后一个场景中，那雕像活了过来，这便是用一种更属可信的解释进行了置换，告诉观众，本来就没有雕像，仅仅是别人将赫米温妮隐藏了15年，每隔一段时间让她静止地站一阵子而已。浓缩则是指相反的运动，即寻常经验中相似和有联系的事物用个隐喻把它们变为同一回事。若见到有个占有欲强、妒忌成性的男子对被他钟爱的女子的心灵进行伤害，我们就会联想起害虫毁了一朵花，但是布莱克的《病了的玫瑰》用一个隐喻概括了两件事，还提示我们运用浓缩可解决更多的事。在本来是反映客观现实的语境中，明显地运用一个《圣经》或古典神话的典故，都是一种浓缩的形象。这类典故虽可能显得偶然或甚至故意搞得不协调，但是它不变的功能却在于使我们想起我们始终还在文学的氛围之中。

当斯大林在俄国提倡社会主义现实主义时，我们就见到把置换原理推向极端的形式，即一种意识形态极力想把全部文学都变成它自己的一个执著的寓言。而体现最极端的浓缩形式的，大概要推小说《为芬尼根守灵》了，书中无数字眼和话语此起彼落、交相呼应，构成一个庞大实体，乍听上去缺乏承先启后的长篇叙事情节。读者不得不从其扑朔迷离的结构中挖掘出全部意义。T.S. 艾略特曾说过，有一部《为芬尼根守灵》也许就足够了，而专横的扼杀所有一流创造力的意识形态则是太过分了。

若认定文学作为一个整体，是处在上述两个极端的中间，那么为了使文学批评能充分理解，就应将人类现象的

完整体系展现出来，这类现象中有一些属于人类所特有的我们称作神祇世界的范畴。居于西方世界这一体系中心的是《圣经》，用这部书便足以说明，神话和隐喻的天地具有一个总体结构，并非仅仅是由无数可望而不可即的呼应和相似构成的一片混沌。所以，我们下一步理应对所谓的文学宇宙论的领域作一番探索。

宇宙论是一个通常与哲学具有联系的学科。怀特赫德[1]的《过程和现实》一书的副标题是"论宇宙论"。不过我曾引用过怀特赫德的话，说是哲学体系通常都在其背后隐藏着一些简单又天真得多的东西；在这一点上，贝特兰·罗素甚至说得更加明确：

> 每一位哲学家除了向世界提出的正式体系外，还拥有另一简单得多而他本人也许并不察觉的体系。他即使察觉，也很可能感到那体系不太合用，于是便掩盖起来，并提出一套更加复杂的东西；他深信这套复杂的体系，是因为它很像他未经加工过的体系；但是他却要求别人接受它，因为他深信自己已经过加工，足以使别人无法驳倒这套体系。[2]

我认为，文学批评家的任务之一，正是要审察这类不太合用的赤裸得很不得体的形式体系：例如，应探索由无数隐喻构成的宇宙，这些隐喻使我们时而上时而下，它们使这方面与那方面而对立，它们或向内窥视或朝外展望，或前进或是后退。诗人们偶尔也自行构思这种天真的隐喻结构，

---

[1] A.N.Whitehead（1861－1947），英国数学家、哲学家。

[2] 《西方哲学史》（1945）第23章。

并如我们所意料的，即使钦佩他们诗品的人读到这些隐喻时，也只能困惑不解地瞪大两眼。爱伦·坡的《我知道了》（*Eureka*！）和叶芝的《幻象》便是这方面的例子。

瓦莱里评论《我知道了》的颇具眼力的文章指出，就这种隐喻框架的形式而言，宇宙乃是文学想像力的产物，尽管在古代，即使天真的体系也能更容易地作为一种沉思的形式投射到环境中去。《我知道了》这首诗本身是以呼吸或循环的隐喻作为基础的，就像柏拉图在《政治家篇》中所述时而控制时而放松，或者像印度神话中梵天（又译婆罗贺摩）[①]的白昼和黑夜一样。

我在第三章中指出，在一篇神话（mythos）也即叙事趋向收尾时，便出现一个"主题的停滞"（thematic stasis），也即在阅读到那个地方同时产生的理解。我指出，对文学结构说来，我们通常使用视觉的隐喻来描述这种反应的发生。同时，由于叙事已收场，我们不必再读下去，所以我们的视角方向变成由上到下的垂直模式。由此便产生"世界之轴"（axis mundi）这一重要隐喻，是宇宙中一条从顶端直通到底部的垂直线。

在地心说盛行的古代，"世界之轴"曾具有一定的科学地位，但如今已无地位，或在我有资格讨论的任何领域中，此说肯定已站不住脚。就本书的目的而言，"世界之轴"仅仅关联到语言的宇宙，尽管毋庸赘述，用以说明此说的形象在于提示向上可攀登到天空，向下可钻入地下或深海之中。对于人类的想像力来说，宇宙始终呈现为一个中间世界的模样，其上面有个第二世界，其下还有第三世界。我们可以附带许多条件地说，上升的形象涉及如何去强化人

---

① 梵天（Brahma），印度教中的创造之神、众生之父。

China

们的清醒意识，下沉的形象则需用空想或梦幻等其他意识去加以补足。最常见的上升形象是梯子、高山、塔楼及参天大树；最常见的下沉形象则是洞穴或潜入水下。

《创世记》第28章中雅各所梦见的梯子，就其直接的语境而言，不过是该卷中用以表示耶和华允诺使以色列子孙后代人丁兴旺的场景之一，但它还含有象征的意义，其实际所指无限地超出那一点。这则故事告诉我们，雅各来到一个叫路斯的地方，便躺下来把头枕在一石块上睡开觉了。《圣经》的作者显然和我们一样，认为梦是在脑子里发生的。如果我们可以相信传说的话，那么雅各用作枕头的石块至今还压在威斯敏斯特大教堂的宝座下面。雅各在睡梦中见到一梯子（ladder，在钦定英译本或《圣经》其他译本中都用这个词），梯子由地面直上天堂，天使们靠着它上上下下。次晨雅各醒来（按照钦定本的说法），说："这地方多么可怕呀？"当然，他的意思是说这地方多么神圣，因为神圣才令他产生一种敬畏之感。雅各把自己做梦的地方叫做上帝的家和天堂之门，并起誓要在那里修筑一个祭坛。他还将原先的地名路斯（Luz）改为伯特利（Bethel），意思是上帝之家。

这样一个故事的前身想当然是讲述以色列部族以前的一处圣地，以一块神圣的石头或一堆石头作为其象征。这个较早的故事中的石块很可能属于人类史前建筑留下的巨碑，在那个地区的其它地方至今还可见到。关于这类巨碑与天体运转存在联系的传说是否还流传下来我不知道；《圣经》的作者为了该书的目的，才写到如何利用《圣经》以前那个供祭拜的遗址，并无兴趣去追究那遗址原先的背景。但是，这一过程很可能预言了许多世纪以后基督教在北欧属异教的圣地遗址上兴建教堂的事。

梦中的梯子是由天堂通下来而不是供世上凡人上去用的：这不是由人类所建造，而是一个象征上帝来到人间愿望的形象。再说，既然众天使顺着梯子上上下下，那实际是个楼梯而不是扶梯了（《代码》158 页）。最后，尽管雅各称那个地点为上帝之家，他并未在那里建筑神殿，而是仅修了个祭坛。祭坛虽也是一个象征天与地之间联系的形象，但仅属人世间的形象。所以，这个流传到今日的故事可以为人们所接受；正如《圣经》所提示的，故事所涉及的形象在近东的多数古代宗教中都可找到。在异教的或非以色列的环境中，同样的形象却变成了对上述共同形象进行戏谑的模仿了。

在美索不达米亚地区的城市里，神殿建筑在市中心，并且是全城最高的建筑物；因此，它象征着天地之间联系的一个环节，地是我们人类赖以生存的地方，而天空或九重天之上是人们通常认定的众神的世界。在美索不达米亚，这类塔楼通常呈金字形，一种多层建筑，每一层都比下面那层缩小一点。不同的楼层之间有楼梯相连，楼梯通常是盘旋而上，所以上升运动呈螺旋形。所罗门神殿中便建有盘旋而上的楼梯，尽管总的高度仅有三层（《列王纪上》6:8）。

希罗多德著作中描述了巴比伦和波斯的结构更精巧的塔楼，高 7 层，带 7 级楼梯，油上不同颜色，也许象征着日月星辰。塔顶有一小室，表示神的新娘在此等候神的下凡；象征主义的这一方面容笔者在下文再谈。新娘卧室说明这里涉及两类隐喻：一类主要属宇宙论，是智慧的梯子；另一类属性生活，是爱情的梯子。现下与我们有关的是前一类隐喻。

在埃及，带台阶的金字塔同样象征性地暗示着天空；

China

据金字塔文献记载，拾阶而上是法老死后前往神灵国土的重要阶段。在埃及神话中，冥府对付死鬼的判官是冥神俄赛里斯（Osiris）[①]，他早期有个外号叫"楼梯顶端之神"。这个外号告诉我们，攀登一个梯子是最后也是最重要的一步，我们并由此联想起希腊语中 klimax 一词本指梯子[②]。在埃及仪式中，梯子总是竖立在一个凸起的地方，因梯子被人们视为宇宙的脊椎骨[③]。

上述神话传说所强调的，似乎主要是人类的构筑：人们设计神庙或塔梯的形状，总是指向天上，象征着最后可以进入天国。这种强调在《创世记》（11）中受到关于通天塔（Towel of Babel）故事的嘲弄，建塔的人们本想都上天堂，但不料上帝把他们的话语搅乱，变成了不同语言，众人只好将工程停顿下来。《创世记》故事中 Babel 一词源自 babal（混乱），但 Babel 实际便是雅各用以指他梦中所见地方的名称 Bethel，即上帝之门。我们发觉，关于天与地相连的重要形象，与对它的魔怪戏仿或讽刺否定之间的对比，与语言密切联系在一起。以上我们涉及的仅是关于《圣经》中每个启示形象都伴随以魔怪式戏仿或对应这一原理。斯特林堡在一出名为《通往天国之路》的戏剧的最后一个场景中，把通天塔与雅各的梯子对照起来，剧中主人公避开通天塔而顺着雅各的梯子攀援上去了。

通天塔（Babel）和雅各在伯特利（Bethel）梦见的梯子据传说都显然不是螺旋状也即盘旋而上的结构的，可是勃鲁盖尔[④]画幅上的通天塔和布莱克所画的"雅各之梦"，都

---

① 见 E. A. 瓦利斯·巴奇：《死者之书》，英译本之 xxxv，1953。

② Climax 在英语中指修辞渐强，高潮或顶点。

③ 见 T. H. 加斯特：《狄斯比斯》（船锚丛书），第 396 页，1961。

④ The Brueghels，佛兰德斯一个父子三人均为画家的家族。

China

呈现为盘旋形状。总之，梯子、塔楼、盘旋而上或呈螺旋状的楼梯等，构成一组形象，其共同的象征意义都涉及比寻常的生存要更高一级的生存状态。我们居住于其上的大地似乎靠高山与苍天联系起来的，而上述那些神庙或塔楼显然便成了象征性的高山了。去高山朝圣，通常又沿盘旋小径抵达其顶端，看来世界各地都有这样的宗教仪式：英国的格拉斯顿伯里石山（Glastonbury Tor）便要求人们盘旋攀登上去[①]；《诗篇》中较晚的那些作品，尤其在钦定译本上标以“梯级歌”（song of degrees）的，大概都属同一仪式领域（《代码》158页）。特别是耶路撒冷城，它象征着世界的最高点：返回故土的以色列人不可能往“下”走着进入耶路撒冷城，就如同英国的一名中学生不可能往“下”降班到牛津或剑桥大学一样。

关于“世界之轴”的形象还有若干种其他的模式：一种模式是一棵世界之树，其根部扎在下面世界，而枝叶出现在上方世界；这树在关于伊甸园生命之树的记载中大致是垂直的。据说此树并不通到天上，但是显然与亚当堕落时天地之间联系中断有一定的关系。还有对这种世界之树的魔怪式戏仿，《以西结书》和《但以理书》把这样的树与亚述、巴比伦这两个世界王国联系起来，这与通天塔的比喻互相呼应（《代码》149页）；在《以赛亚书》及其他卷中，还有对高山的魔怪戏仿。

十分明显，梯子、楼梯、高山、大树通往一更高世界的形象之所以广泛流传，至少其部分原因在于人类既不能飞行，于是便把向上攀登当做能使自己肉体上和象征上升往天堂的最简便的隐喻。有人告诉我们，古代近东有个部

① 见杰弗里·阿什：《阿瓦隆探险》，1982。

China

族世代传说，曾见到其他星球上来的人能够点燃火箭船起飞：果真有此说的话，倒不如说仅是个站不住脚的臆断，流传到后来便变成家喻户晓的爬树、上梯、登山等形象了。约翰·多恩也议论过天使们多么自我约束，说它们尽管能飞行，却总是顺着雅各的梯子上上下下①。

如果波斯和巴比伦的那些7层塔楼油上不同颜色象征着日月星辰，那么其建筑是通到天堂的楼梯则更加确信无疑了。这种通天的楼梯看来是古代波斯崇拜太阳的密特拉教②的一个重要象征，它的势力堪与早期基督教相匹敌。在这个教派中，说人死后要向上攀登与日月星辰相关联的7个级阶③。这种关联在该教派中据说根深蒂固，它即使会一度战胜基督教，也很难于哥白尼那场天文学革命后再留下来。但是当时已十分明显，上述楼梯的形象正向创世神话的方向扩展着。

关于创世神话的真正令人激动的力量，并不在于说明大自然的秩序如何形成，而在于说明人类思维中如何渐渐意识到自然是一种秩序。再说，把创世描述为时间开始时发生的一个事件，是不令人置信的，因为对于想像来说，时间并无开端。毋宁说，创世是客观世界的一个无限生动的形象，它把世界描述为一幅展开的可以理解的画，供人们发现和解释。传统的宗教认为，创世是上帝之道（Word）的产物，而创世本身又是上帝第二个道，是人类既可理解又可对之做出反应的一切事物的无穷尽的源泉：

视道为本源；尊造物地位。

---

① 见《危急时刻的信念》，《沉思》2。

② Mithraism，公元1～3世纪传到罗马帝国。

③ 见S.H. 霍克：《迷宫》，第45页起，1935。

这是《生成之书》[①] 的忠告，这部书是犹太神秘哲学(kabbalism)的开拓性著作，书中把希伯来字母及它们同时代表的数字作为宇宙生成的原理。

《创世记》中包括两个创世神话，可由对上帝的不同称呼加以区别。第一个创世神话记载于《创世记》1:1至2:3；它虽列在前面，却是两则记载中较晚的一个；它称上帝(God)为Elohim[②]，多半是以色列人遭放逐以后才出现的记载，历来人们称它为"祭司文本"。第二则创世神话始于《创世记》2:4，世人称它为"耶和华文本"，因它称上帝为Jahweh Elohim（在钦定《圣经》英译本中，第一章用God，第二章用Lord God，同样可区别开）。尽管这里涉及两个文本，但我们将在下一章中更详细地考察耶和华文本。

众所周知，祭司文本符合礼拜制，称一个礼拜中6天创世，第7天休息。这则神话已获得意识形态很强烈的内容：安息日已成为立法的依据，规定礼拜天不得工作；而太阳和月亮则被世人定为标志一年中有仪式的日子的依据。"上帝又造众星"这句像是附带提及的话，足以说明这则神话极少黄道带或占星术的背景，尽管祭司文本的作者可能在巴比伦生活过。这则神话虽属家喻户晓，但将其文句摘录于下还是有点用处的：

一、创造太阳的光。

---

① *Sepher Yetzirah*，引文见《起源：古代地中海关于创世的文本》（C. 多里亚和H. 勒诺威茨英译本），58页。书名的译法见C. 苏亚勒斯《犹太神秘哲学》一书。

② 在希伯来语中，Elohim（严格说应为其单数形式Eloah）和Jahweh都作上帝讲，故英译时分别作God和Lord God，以保持原文中的区别。

China

二、创苍穹也即天空，将空气以上的水与空气以下的水分开。

三、造树木（严格说，是命令地面长出最早的草木）并使陆地和海洋区分开。

四、造日月星辰等天体。

五、造水中的鱼和空中的鸟。

六、造陆上动物，包括男人女人。

七、规定第7天为休息日。

这一记载十分强调等级和区分。宇宙从一片混沌中分离出来；陆地从海洋中分离出来；天空（苍穹）从上方的水和下方的水中分离开来；人类与陆地动物的亲缘关系虽获得明确承认，但把人说成是动物和植物界的最高统治者。上帝也允许人类吃他们所喜欢的瓜果蔬菜和禽肉鱼蛋，但一种由神在操纵的感觉使他们感到自惭形秽。水、土、风、火这四大元素同样区分得很清楚；由大海象征的黑暗和混沌被人们视为既超出又包括在创世之内，因此黑暗和混沌的力量可呈现为上帝的仇敌或上帝所创造的东西（《代码》194页）。

祭司文本把自然环境设想成所谓的 natura naturata（业已形成的世界），视自然为一种结构或体系，即物质的世界。安息日的意义，部分在于表明对上帝本人说来，他所创造的万物变成外界客观的东西了；按人类的解释，上帝创世后便充分引退，使人类能对它独立进行研究，并俨然提供了保证，即尽管人类和自然都有局限性，但人类能够获得的知识和智慧却是无穷无尽的。后来上帝因亚当堕落而第二次引退，则又当别论了。

宇宙的等级性反映在事件进展的程序之中。最初，出

China

现光、气、水、土四大元素，是供一切生物居住的地带。接着涌现一系列创造之物，由树木、飞鸟、鱼类、陆上动物，到万物之主人类。到第7天，我们瞥见上帝出现在万物之上。这幅景观似乎在提示威严和从顺，生命的实现在于每个人应在自然中“各得其所”。

这里我们有两个主题需加以考察。其一是由此神话而派生的等级宇宙论（或至少受此神话的深刻影响：近东或古典文化中任何其他神话体系都会产生十分相似的意识形态）。其二是构成这一景观的隐喻核心的一系列形象。我们上文考察过的《圣经》两个形象，雅各的梯子和通天塔，与创世神话均无明显的联系，但如果我们更广泛考察一番，就会见到其间的紧密联系了①。

加拿大的不列颠哥伦比亚的一些印第安部落中，至今还流传一个故事，说是从前天上的人与地上的人（这显然指动物）发生过一场战争。一只动物或鸟，通常说是鹪鹩，向月亮射出一支箭，第二只鹪鹩也射一箭，箭镞击中头一支箭尾羽的缺口，如此下去，直到无数的箭组成一个由地面通向天堂的梯子。于是动物都沿着箭梯爬上去，最后灰熊笨重的身子压断了这天梯。另有几种说法，说那个梯子始终完好。这里我关注的有两点：第一，故事的主题同时具有理想和讽刺的两面，既有见于又有不见于《圣经》记载的，而讽刺通常针对败方的愚蠢和放肆；第二，这梯子的形象显然关联到古代传说尘世与天外世界相连的神话，不过这联系在某个环节上断开了。

希腊神话中也有相对应的讽刺模式，那便是讲大地之

① 见J.G. 弗雷泽编《希腊英雄神话大全》（洛布古典丛书）卷2，318页起。并阅默西亚·伊利亚德《萨满教》，第4章，1964。

China

子泰坦族巨人将一座座山堆积起来，为了到天上向敌人造反。与我们时代更近的例子，是布莱克诠释世人生活的组画中的一幅《天堂之门》，题辞是"我要上去！我要上去"，画一个小伙子将一梯子架在月亮上正准备爬上去。旁边有一对年轻男女用手势劝阻他，可是他并不理睬，这无疑与朗费罗笔下那个攀登高山、想到将与山顶少女共寝便为自己呐喊"加油"[①] 的小伙子一样的气概。可是布莱克画面那个梯子出现一处危险的弯曲，所以我们毫不惊奇地发现第二幅画的题辞："救命！救命"，并见到他就像其原型伊卡勒斯[②] 那样坠落到了大海中。

我们会十分自然地料到在基督教文学中，这类形象组合是很出色的；当然，但丁的《神曲》堪称伟大的典范。炼狱是天地之间的连接环节，呈现为一座盘旋7圈方能达到峰顶的高山。攀登到炼狱的高山后，还得如《天堂》篇所描写那样，再向上穿过繁星密布的几层天空。进入第7层天也即农神（Saturn）的地盘后，我们同样见到雅各那样的梯子，象征着但丁旅行最后一段路程是由明显属于受赎救者的领域进入永恒光明的中心的。

研究但丁作品的学者们对但丁竟然能驾驭神话的整个领域总是惊叹不已，并且提出，通过伊斯兰资料的影响[③]，但丁很可能接触到我上面提到的密脱拉教中关于升天的观念。但是，箭的形象在《炼狱》篇和《天堂》篇中出现得十分频繁，而但丁是不可能听到过关于用箭造梯的任何神

---

① 原文 *Excelsior*，义为"不断地上去"，是美国诗人 H.W.Longfellow（1807－1882）一首诗的标题。

② Icarus，希腊神话中人物，飞行时其用蜡做的双翼在烈日下熔化而坠入大海。

③ C.H.格兰根特编《但丁的神曲》，xxx，1933。

话的。当重要诗人从某处获得其所需的神话资料时，他对它总还有一点无法理解的感觉。无论如何，既然但丁这部长诗写基督教题材，但丁的升天并非由他本人意志左右，而是受到贝雅特丽齐身上所显示的神圣感化所引导的。

弥尔顿的作品更加强调神祇的创始力。在《失乐园》第3卷中，我们在原动天（primum mobile）即宇宙外周的光滑平面上遇到"傻瓜的天堂"，惟独力图以强力或欺诈夺取天国的人才能到达那里。在这段描写之前，曾提到通天塔，还说明了该塔的原型。接着又描绘了由天堂通到地面来的梯子，据弥尔顿说，那便是"雅各梦见众天使上上下下的梯子"。这套梯子是上帝从天堂放下来，又会随意收回去的；撒旦在赴伊甸途中曾到达最底下的那段梯子，由那段梯子，撒旦再取道一些星宿才降临到地面上来。

但丁和弥尔顿都是承袭雅各的梯子所形成的传统的，按此传统，天与地之间惟有通过神的意志才存在联系。在神秘主义者的著作（约翰·希尔顿用中古英语写的《完美的梯子》便是一例）中，同样有趣地写到梯子可以通到天堂，不过他们都深知人不是靠自身力量所能攀援到天上去的。至于这梯子形象还可追溯到柏拉图在《对话录》中所谈到的"爱之梯"，笔者暂时只好略而不提了。

大约60年前，4位主要作家T.S.艾略特、W.B.叶芝、艾兹拉·庞德和詹姆士·乔伊斯都运用过梯子这一共同形象。艾略特在早期的诗歌中，总是迫切地强调楼梯的最高台阶，普鲁弗罗克[1]和《一位女士的画像》中的叙述者都是到了这里便想中途返回，而《哭泣的女郎》[2]一诗中的女

① 指《J.A.普鲁弗罗克的情歌》(1917)中的主人公。

② 艾略特另一首诗的标题。

China

郎“站在楼梯的最高平台上”，依然纠缠着那极力抛弃她的情郎。在《撒灰的礼拜三》一诗中，艾略特采用了基督教关于梯子的传说，并步但丁《炼狱》篇的后尘，也在自己诗篇中设置一个盘旋的梯子。在《四个四重奏》中，这类形象更富于变化，其中有一些借自西班牙神秘主义者圣·胡安·德·拉·克鲁兹（St. Juan de la Cruz），后者的《攀登卡梅尔山》是描写神秘攀援的最有名的作品之一。

在《四个四重奏》的第一部《火灾后的诺顿庄园》中，我们可以读到充分扩展的“世界之轴”（axis mundi）的景象：轴的顶端处在旋转的众星宿之间，在“转动的世界的静止点”穿越寻常经验的线，而轴的下方通过令人联想起的伦敦地下铁路和荷马史诗的冥府，伸到一个死亡的世界。在这一“埋在土里的轮轴”的根部四周，塞满了以“大蒜和蓝宝石”一语象征的许许多多自然界的东西。

在《撒灰的礼拜三》（1930）问世前后，叶芝先后出版题为《塔楼》（1928）和《盘旋的楼梯》（1933）的诗集，并在经验的每个领域寻找螺旋和线圈的形象。他指出，一切梯子都竖在诗人“心中那个埋汰的破烂库房”[①]中，但是在《幻象》的影响下，叶芝后来的作品越来越环绕着一个双重盘旋的形象开展，这是受到赫拉克利特的某些格言和中国阴阳双重性理论的启发。塔楼的形象是在中央装有一个盘旋而上的楼梯，叶芝后来干脆就购买了一座至今还可在爱尔兰见到的那种圆形塔楼并居住在其中。双重线圈又扩展为一种幻象，人在其中经历由生到死，外加上一个来世，来世是个炼狱，使死者重又新生，采取“梦中托生”

---

① 见叶芝的诗《马戏团动物的逃脱》，意思是说诗人尽管能顺着想像的梯子爬得多么高，但诗篇还是始于寻常、平庸甚至埋汰的生活。

China

的形式，这全然是一种心理分析。就这方面而言，解开古埃及木乃伊的裹尸布形象有时也被诗人们运用。我们发现，但丁作品中炼狱的主题也包括死而复生的过程，因但丁自己便是作为尚未堕落的亚当的一个孩子走向他原来诞生的地方的。

乔伊斯依据爱尔兰关于芬尼根的民谣创作了他最后一部又十分精巧的小说《为芬尼根守灵》。芬尼根是一名干泥瓦活的小工，从梯子顶端摔了下来，乔伊斯把此事件与首页上提及的人类堕落联系在一起。在民谣中，芬尼根是在人们为他守灵时活了过来，并要求分享一杯威士忌酒；但在乔伊斯小说中，12名分别代表黄道宫的送丧人劝服他还是回冥府去。于是芬尼根便变成作者主要称之为HCE[1]的人物，此人始终处在睡梦之中，托的梦循环反复，其形态便是我们所熟知的历史。乔伊斯是在告诉我们，关于梯子及有关的形象还有另一个方面：人的一生并非直线一条，而是一个又一个的循环，我们在早晨攀着这些圈"上去"，到了夜晚便摔"下来"，进入睡梦之中。

艾兹拉·庞德在其《诗章》第一卷中，改写了《奥德修纪》中尤利西斯从冥府中将鬼魂一个个传唤上来的故事，其中头一名叫艾尔普诺尔（Elpenor），他跟芬尼根一样，也是因在梯子顶上瞌睡摔了下来，折断脖子而死亡。不过庞德由诗中主要形象进一步追溯到希罗多德的著作，并描绘了艾克巴坦纳[2]和巴比伦二地的楼梯。庞德即使在写二次大战后自己可怕的牢狱经历的《比萨诗章》中，也首先表

---

① HCE是缩写，但究指什么，众说不一：有人说是Humphrey Chimpden Earwicker，也有说指Here Comes Everybody（芸芸众生），更有说是Haveth Childers Everywhere（处处有其儿女）等等。

② Ecbatana，古国米底亚（Media）的京城。

白坚定决心"要建成迪逊斯（Dioce）城，以五彩的星辰作为它的台阶"。《诗章》煞尾的未完残稿，反映了庞德已感到不再能如愿以偿地写成这部巨著，他所提到的已破灭的希望中，有一个是本来计划要建筑一个类似但丁炼狱顶端那样的"地上乐园"。关于通天塔和搅乱语言的主题，在乔伊斯作品中无处不见，也在《荒原》尤其最后几行诗中出现，同样见于庞德《诗章》的不同章节。

当然，重要的并不是上述诗人都沉醉于这些相同的形象，而是在于为什么会如此。例如，艾略特在《火灾后的诺顿庄园》诗章中写到"世界之轴"穿越寻常生活的横线时，把该轴等同于"道成肉身"（Incarnation）：他在《打捞到的干岩石》一章中，更明确地使用了这个词。叶芝跟庞德相同，只要可能也总是拒不使用《圣经》形象，但在一封信[1]中提到，现代思想的混乱是由于抛弃了旧时从世人到上苍"造化"的等级观念。与艾略特所运用的十分相同的隐喻反映在叶芝诗作的背景中，只不过它们观照的是新柏拉图主义而不是基督教的学说。

二

让我们再进一步谈谈梯子及与之相关的隐喻，视这一形象为通过天使沟通天与地之间的联系，同时也涉及通天塔这一对它魔怪式的戏谑模仿。前者视行动为首要的，后者则以言语作为首要基础。魔怪式的塔身象征着历史上称作"帝国主义"的方面，指人们如何用暴力将人力资源集中起来，形成越来越大的社会单元，并最终把一个国王捧

① 1927年9月24（?）日致约瑟夫·霍恩的信。

为世界统治者，这便是由上帝所象征的一种戏仿。

《圣经》产生于一种非常强烈的部落文化，其起源是历史上一场针对埃及（即亚伯拉罕所说的早期的迦勒底）帝国势力的造反，这种文化在不同的统治势力（亚述、巴比伦、波斯、罗马）之下，始终保持着自己的部落组织。以色列从未向帝国的方向发展，部分原因在于其各部落之间交战不断，但是它却能经常预言那些帝国覆灭迫在眉睫，并将它们与其它关于梯子形象的戏仿联系起来，包括世界之树（《以西结书》第31章）和世界之山（《以赛亚书》第12章；《伟大的代码》149、163页）。希腊文化在富有极大创造力的时期同样属于部落文化，该文化在谈到自己足以击败薛西斯[①]那场史无前例的军事行动时，把这一事件归因于众神不喜欢庞大帝国的出现。

于是通天之塔很快变成了坍塌之塔，还伴随以语言的遭到搅乱，由此可见，通天塔其实是一个循环的象征，这一事例说明大国由强盛到衰亡的过程应验了《圣经》中的历史。但是，在成书于马卡比起义[②]前夕的《但以理书》以前，帝国兴衰循环的形象并未成为《圣经》关注的焦点。帝国兴衰周期是在（公元6世纪）博伊提乌[③]的《哲学的慰藉》问世后才固定为命运之轮的形象，从而变成了中世纪和文艺复兴时期悲剧的中心形象。

上文提到的4位20世纪的诗人当然都是知道这种循环

---

① Xerxes（公元前519？—前465年），波斯国王，大举入侵希腊，于公元前480年在萨拉米斯海战中遭到惨败。

② The Maccabees，犹太爱国主义家庭，公元前165年前后起义，从希腊暴政手中收复耶路撒冷，获得了民族及宗教自由。

③ A.M.S.Boethius（480？—525？），罗马哲学家，此书系在狱中写成。

China

形象的。在小说《为芬尼根守灵》中，芬尼根从梯子上摔下来后，便陷入历史之梦中，历史之梦是按照乔伊斯主要导师之一维科所指出的循环旋转方式进行的。这种循环旋转包括复活和再生，却再无沿着原先梯子向上攀登，实际上是以复活或还原方式对原先状态的一种戏仿，这一戏仿环绕着整部作品，正如同小说最后一页那句无结尾的句子是到第一页上才完成一样。叶芝的作品中也写到历史上的循环运动，这一运动呈现为“首要”阶段和“相反”阶段相互更替的序列，其中之一具有民主趋势，另一显示英雄倾向。算命先生用的塔罗[1]纸牌中的形象看来是较晚，也许到中世纪后才出现的，但牌上对命运之轮和坍塌之塔都做了描绘；艾略特虽曾声明过对塔罗牌的象征体系缺乏兴趣，可是在《荒原》一诗中两种形象都采用了。

封闭的循环，也即经无数次修建又放弃的通天塔，历来是用“叼尾蛇”[2]作为象征的。人们有时说，叼尾蛇——以及总的说来，一切封闭的循环——象征着永恒，可是不管这一奇怪的词 Ouroboros 意味着什么，它或多或少向我们展示一种阴郁的图形。如果叼尾蛇实际上是在啃食自己尾巴的话，那么这大概是指螺旋状运动会逐渐收缩，趋向消失。据我所知，凯库勒[3]便是受到梦见叼尾蛇的灵感，才发现苯分子呈圆形结构的；我也知道，DNA 分子与一种双重螺旋十分近似。可是我心中无数，不知如何去解释这类情况。

① Tarot，共 22 张纸牌，始于 14 世纪意大利，测字先生和占卜算命人都用它来为人算命。

② Ouroboros，将自己尾巴叼在嘴中的大毒蛇，是古代诺斯替教和炼丹术运用的象征。

③ F. A. Kekulé von Stradonitz（1829～1896），德国化学家。

雅各在梦中见到众天使顺着梯子上上下下地跑，天使是上帝的使者，而传递的信息通常总是言语的。那么，无论是真正的还是比喻的塔都应是迪伦·托马斯[1]所称的“言语的塔”。在《新约》的《约翰福音》（1:51）中，预言耶稣充当雅各的梯子，“你们将要看见天开了，神的使者在人子的身上上去下来”。上帝的使者虽可能是我们人类的同类，毫无理由去崇拜他（见《歌罗西书》2:18；《启示录》22:9），但正如我们已读到的，也可能象征着上帝本人的显灵或出现。耶稣在提到其圣父时说：“他派遣我来”（《约翰福音》4:34等处），其实在表明自己是个天使。按照保罗的解释，从天而降的天使都是启示的使者（《加拉太书》3:19），由他们将《圣经》送给世人。随着道成肉身（Incarnation），即道（Word）以肉体形式降临于大地，那么梯子之类的象征含义便完全变成言语的了。这时，梯子、塔楼、高山及世界之树等等统通都成为一种言语启示的形象，其惟一突出的隐喻便是降临。

现代诗人之所以对梯子和螺旋感兴趣，并非出于对已过时的“创世”形象的怀旧心理，而是意识到，由于这些形象意味着通过言语可以强化意识，它们可以说是代表着关切中的关切、意识中的意识。哲学家并非诗人，同样运用着这类形象。黑格尔在《精神现象学》一书中，显然使我们在理解一项论证时感到仿佛在盘旋上升，他在该书序言中就提到“梯子”一词。维特根斯坦的《逻辑－哲学论》虽可能给我们以一种横向的逻辑序列的印象，但作者在书的结尾处告诉我们，我们一直在爬一个梯子，并敦促我们

① Dylan Thomas（1914～1953），英国诗人。

快把梯子扔掉[1]。比他们更早的例子，有多恩的几行著名的诗，同样在词语的背景中为我们勾勒出螺旋上升的形象：

一座大山
崎岖又陡峭，真理处在峰顶，
凡欲攀到者务必勇往直前，
于险岩阻挡你时获取它。[2]

我们在前一章中力图阐明的“心灵”（spirit）主要便是上升的运动，即人类对自然和社会秩序中可理解性的启示所做出的反应。按照保罗的解释，世人对上帝的特有信息是祷告，祷告是圣灵（Spirit）依照受自我心理束缚的世人所提出对特殊恩泽的请求而为他们编成的（《罗马书》8:26）。我们不难把这种祷告观与文学中富于想像力的言语表达联系起来，这种言语表达自由地呈现为清醒意识的形态，是十分常见的。

在《使徒行传》[3]的第一、二章中，“道”的降临和“灵”的升天被颠倒了过来，我们读到的是，先是耶稣升天，然后“灵”降到使徒身上。在《新约全书》中，耶稣升天乃是一种将创世第7天即安息日具体化的原型（见《代码》79页），也即“道”从其所创造的世界中退了出来。圣灵下降凡世时，带给人类语言的本能，着重指出它迥然有

---

① G.W.F.黑格尔：《精神现象学》，A.V.马勒的英译本（1979）第14章；L.维特根斯坦《逻辑—哲学论》，D.F.麦克尼斯英译本（1961）之6.54。

② 见多恩第三首讽刺诗。

③ *Acts*，成书于公元95年左右，有人视其为《路加福音》的续篇，作者也是《路加福音》的作者。

别于魔怪式的戏仿、通天塔下对人们语言的搅乱，并将世人组成为善于做出反应的群体。这一运动出现在道成肉身与一个新的苍天最终降临到一个新的大地（《启示录》21:2～3）之间。物体的形象虽已消失，但上升和下降的运动依然存在，这种双重的运动应验了赫拉克利特的名言："不死的生灵变成会死去，必有一死的生灵变成永生不朽：它们因对方之死而相互活着，又因对方之生而彼此死亡。"这一名言十分像一则预言，两名早期基督教的作家曾引用过它[①]。

三

我在上文曾经提到，祭司文本的创世神话告诉我们，由无机元素，经植物和动物，到创造的主人——人类，再向上到上帝，构成一个存在的等级。拉丁文中，梯子一词叫 scala，这个词把梯子的形象扩展为 scale[②]，即度量的具体标数，这在科学工作和有些艺术门类尤其音乐中都属于基本的东西。Scale 在思想史中，同样构成最固定的一个概念的基础，对此托马斯·布朗爵士在《医生的宗教》（1643）一书中解释得十分清楚："在这个宇宙中，有一个梯子，也即生灵的明显等级，它不是无秩序、混乱地，而是按照一种巧妙的方法和比例逐步上升的。"这便是"世界之轴"形象中著名的"生命链"一说，是一种将万物视为一个由上帝一直通到由他所创世界浑沌底部的梯子的宇宙论。这生

---

① 见前引菲利普·惠尔赖特《赫拉克利特》一书，第 68、147 页；两名早期基督教作家指希波吕托斯和亚历山大城的克雷芒特。

② Scale 可作社会"地位"、活动"规模"，仪表上的"刻度"，数学中的"进位"，音乐中的"音阶"等等。

China

命链与我们此处的讨论特别有联系的特征，在于它反映了这一重要的意识形态如何将这梯子的隐喻改变一下，以便用来为权威辩解。

构成生命链一部分的思想范畴是十分复杂的：有些范畴可见米歇尔·福柯的《词语和事物》一书专章中出色的阐释。我们在这里只能就其中三个看来最根本的著名范畴做一番介绍。首先是宇宙链，按亚里士多德关于形式和内容的概念可分为两极，这个链起自上帝一直伸延到浑沌境界，上帝是不具有物质实体的纯粹形式，而浑沌境界则是我们能够接近的不具形式的物质。宇宙的物质原理是四大元素，分别为4个“原理”热、冷、湿、干的固定不变的结合体。按照弥尔顿的解释，浑沌的世界中，上述原理相互任意地结合和再结合，所以当撒旦穿越浑沌境界时，他并不知道再往前走时，是跨一步、飞一阵还是向前游一下。我们发现，我们至今还抱着一个观念，认为自然秩序是建立在加以控制的任意性基础之上的。

四元素的上方，是按森严等级排列的万物：首先是众天使，其次是人类，接着便是动物、植物及矿物。形式与物质之间的不同比例决定着在这一等级中的地位。人类恰好处于中间，两侧分别为物质和精神，他们构成一个“微观宇宙”，是“宏观宇宙”也即全部创造的缩影。

世界之轴这一说法的第二个方面，是托勒密宇宙的相应结构，它赋予生命链一种准科学的状态。这一结构的宇宙起始于原动天（primum mobile），据说是无限大的自然秩序的最外层，往下来便是各守其位的繁星运转的圈子，以及七大行星依次排列的天空，其中最低的是月亮，然后进入由火、空气、水和土四大元素构成的“月下”的也即我们的现世。自从亚当堕落以来，这些元素一直处于腐朽和

衰败的状态，可是四元素当初的分离却是从浑沌中创世时的一个重大步骤，直到今天，每个元素还在寻求自己的领域。自然中万物各有其本来的空间，并总在追求自己的空间，这一原理足以说明如今我们归诸于地心引力的许多现象。我们若将一固体的东西举到空中并突然松手，它就会掉下来，因为它在寻求坚实土地的领域。

关于世界之轴的物理的和哲学的观点或多或少强化了第三种观点，又多少与该观点发生抵触；这第三种观点便是神学的观点，其基础是视人为堕落生灵的观念。这一观点与视万物各有其所的观念非常矛盾，竟然把人类看成是一种并不拥有其原先所指定地位的生物；其呈现的形式为依次排列的4个层面，更直接地包括了《圣经》中关于世界景象的故事。对这4个层面序列我已阐述许多次了，但是在目前这样一部篇幅大有扩展的书中，我不能不在此重复一番以前的论述。

从公元早期的几个世纪至少到18世纪之末为止，人们广泛认为宇宙分为4个层面。最顶端是天国，也即上帝所在的地方：这当然不是指具有日月星辰的固有含义的天空，而是指隐喻中与它联系起来的苍天。天国下面是自然的秩序，建在两个层面上：一个层面由《圣经》中的伊甸园和古典神话的黄金时代作为象征，特别指人类天性固有的层面；再往下便是自然界，人类自堕落以来世世代代一直诞生于这一环境，但实际上不应归属于它。自然界下面则是魔怪的世界，是叛逆天使们的地狱，位于自然秩序的底下，但随着人类的堕落，魔怪世界对第三个层面仍旧拥有相当大的主宰权。伊甸园虽已消失，依然由星移斗转的天空作为其象征，人们相信星空是由比四大元素更加纯粹的不朽物质构成的。

China

下面的图表有助于说明这一点：

天国，上帝所在的地方，通常由天空来象征
人世乐园，是由《圣经》中伊甸园故事所象征的人类原先的家园，伊甸园作为场所虽已不复存在，但人们在心目中还可一定程度地恢复它
我们诞生来到的这个自然环境，神学上把它解释成异化堕落的世界
处在自然界以下的死亡、地狱及罪孽的魔怪世界

人类既然诞生在第三层面即物质世界，他们一生下来便会受到一种道德辩证法的支配。人类若不是走下坡路，陷入罪孽，趋向死亡，而罪孽是一处禽兽达不到的卑劣境界，那就应奋发上进，尽可能地回到自己原先的家园。许多事情对人类说来顺理成章，到了其它地方却不合规律，例如人们会运用理智和清醒意识，接受特定社会纪律的约束等等。就理解言语文化这一点而言，至少在18世纪以前，

最重要的是如下观念，即把人类看做是归属于亚当堕落以来的一种为人类自身所特有的自然状态。由于人们要穿衣服，又住在房屋里，所以在人这个层面上，人工（art）与自然（nature）是相互依存的。爱德蒙·伯克在18世纪末攻击天赋人权的各种学说时曾断言："艺术是人的天性"①。同样，如果问"对人类说来，什么才是其生来固有的"，回答完全可以兜圈子，因为答案取决于我们在谈的是哪个层面。如果我们谈的是人类这一层面，那么既然伊甸乐园早已消失，对人类说来顺理成章的，只能是那些由习俗和权威规定为合理的事情：在外界自然中，是不存在可作为可靠指导的东西的。

处在这些宇宙论的突出地位的，是那些具有社会权威性的结构和意识形态，它们尽自己力量为这些理论辩解。和宇宙论一样，各种社会结构的形态也是互异的，有中世纪的封建和骑士神话，然后是文艺复兴时期皇族的神秘气质，接着还有后来各时代开明专制君主诽话的派头。但是这一切通常都汇聚在一个具有至高权威的君主形象上，而且不顾神学家们怎么说，这一形象实际上已变成为神祇的化身了。多恩所写的两首"周年"诗都是对伊丽莎白·德鲁里②的悼亡诗，本·琼生指责该组诗亵渎，并认为二诗只能是针对圣母马利亚的③。但是仅仅因为伊丽莎白·德鲁里是平民，这组诗才显得十分不敬：我在其它文章中曾引用本·琼生本人表面上写仙女国国王奥伯伦（Oberon），实际上是依稀影射英国国王詹姆士的诗行：

---

① Art is man's nature.

② 多恩的庇护人罗伯特·德里的女儿，15岁时死去。多恩为她写了两首诗《一周年》（1611）和《心灵的进程》（1612），实际都在抒发自己对死亡的思考。

③ 见J.E.斯平加恩编《17世纪文学批评选》，第2卷，第210页以后。

他是个神，凌驾于君王之上；可是
当统治人们时他却屈尊成凡人……
是他截拦岁月，不使之流逝，
并以高贵用心维持着时代；
他始终沿着自己真实的轨迹奔走，
像太阳一样坚守自己的行程。
他的光辉使白昼常驻、春色永在，
并令万物复苏，宛如使自然新生；
可以说，“他是一切”
才是对他的真正尊称。

以上诗行引自一出宫廷假面戏，这出假面戏十分生动地反映出社会结构与宇宙结构之间的相似性。在琼生式的假面戏中，我们通常是首先见到舞台装置上呈现着处于生命链中很低的东西，例如岩石。接着是戏前的一段滑稽插曲，一般都由专业舞蹈演员演出的下层阶级乱哄哄的场面，博得观众不断掌声。然后舞台上才逐渐出现社会地位较高的太太老爷们，由他们正经八百地演出假面戏。剧终时，聚光灯总是集中在社会地位最显赫的人物身上（如《寻欢与品德兼顾》中的查理士王子）。多恩[1] 也很注重宇宙与社会之间的联系，尽管他在创作中常常离题，陷人象征主义，琼生对此不太赞同：

大地在其内脏中饱含着原料，
　　原料愿变成黄金却苦苦不能；

---

[1] 下引诗见其《田园诗1613》。

China

除非它浮到地表，
　　上苍才用慧眼将它镀金；
神性之物的信仰来自上方，
　　同样，世上最有用的气质
来自上苍的权限；宗教源自上帝，
　　智慧和荣誉来自拥戴君王。

构成这首诗之基础的隐喻，在于深信大地从无机世界中铸造各种其它金属，而黄金只能由太阳炼制而成。

18世纪时，对于当时许多作家说来，生命之链一说还是颇为时尚的。例如，贝克莱[1]在《希勒斯》（*Siris*，1744）一书中写道："自然界中不存在空隙，而是有一条生命之链按照缓慢却不间断的等级，从最低级上升到最高级的地步。"但是当托勒密的宇宙观一旦遭到否定[2]后，上述生命之链一说便丧失了大部分科学依据，人们开始把它视为纯属一种言语结构。尤其是伏尔泰，对"无限的梯子"（échelle de l' infini）非常怀疑[3]，认定它基本上是一种对政治权威的辩解；当后来受到美国独立战争、法国大革命及工业革命的冲击后，它便变成其它形式了。我之所以引用巴克莱这番话，部分原因在于他十分勉强地强调他关于生命之链说法的渐次性，完全排斥了任何革命性的断裂。

这类隐喻结构不会变成描述意义上的不真实，因为这一意义上的真理并不适用于描述性文章。这种隐喻结构一旦变成真实，它们就不会流行了；如果它们的某些方面不真实，也很难设想会令人置信。这时，它们便得由其它的

① George Berkeley（1685～1753），英国哲学家。
② 指他的天动说被哥白尼的地动说推翻。
③ 伏尔泰《哲学词典》中"生命之链"条目。

隐喻结构取代了。早先，诗人主要功能之一是歌颂英雄，即是说，颂扬行动世界中与他相对应的人物。琼生之过分吹捧英王詹姆士一世，拉辛大力奉承法国路易十四，正是这一传统在起作用；尽管这类创作今天读来十分令人厌烦，但应当承认它们在17世纪时还具有一定文化地位的。我们听了《圣马太的激情》或《圣诞节清唱剧》后，会惊讶地发现，这些作品中的音乐同样可用来大力渲染萨克森选帝侯的荣耀。不过我们还能将就听下去。到了本世纪末，很少有场合能见到歌功颂德了，尽管有些诗人还过分地颂赞一些领袖人物。促成隐喻转变的原因之一，是浪漫主义运动的兴起，从此诗人本人及其艺术便开始取代英雄作为其诗歌创作的主要题材了。正如霍尔德林所说，拿破仑属于他自己的世界，诗人们就应当使他留在那里[①]。

祭司文本《创世记》神话所产生的意识形态向来使诗人们感到泄气，因为这些意识形态提醒诗人，在这样一个"自然是上帝的艺术"（布朗语）的宇宙中，留给人类发挥创造性的余地极其有限，艺术家能办到的，仅仅在于低劣地模仿上帝无限完美的作为。当然，有时并不完美：布朗[②]感到失望的是，为什么上帝心不在焉到如此地步，在赐予新世界如此众多的禽兽时，偏偏忘记"必要的动物——马匹"[③]。但是尽管推论幼稚可笑，原先的神话却充分说明上帝是一个何等精巧的艺匠，因此，仅仅用于指上帝行动的创世隐喻还具有足够威望，使艺术得以保持一个从属的地位。最明显的例子便是把绘画放在低于象征的档次上。

① 见德国诗人 E. Holderin（1770－1843）的诗篇《波拿巴》（1797）。

② 指英国诗人 Thomas Browne（1605－1682）。

③ 美洲本无马匹，是西班牙人殖民新大陆时运去的。

当然，对许多诗人说来，神圣权威的古老象征至今还具有说服力，尽管其隐喻的语境可能发生不少变化。例如，在艾略特的《四个四重奏》、霍布金斯、弗兰西斯·汤普森[1]的作品中，都运用了这类象征，其中汤普森还见到雅各的梯子是竖立在天堂与恰林十字纪念碑（Charing Cross）之间。但是我们发觉，现代诗人在沿用古老的形象时，往往非常强调传统赋予的活力、社会惯例和教义的持续性，并且将它们纳入文学的程式和体裁中去。作为中介的人类创造，包括文学本身，便取代了古代的权威形象。

在歌德的《浮士德》中，有一行话[2]描写浮士德与瓦格纳站在城门口有过一次意味深长的讨论，刚讨论完，恶魔便进城门来了。瓦格纳十分浮躁地想要获得一种权威之感，无奈他仅是一名充满渴望的学生；他说，每当他展开一部羊皮纸文稿时，总好像见到上帝在下凡了。他是在运用《圣经》中比雅各梯子更小的变体，如撒迦利亚（Zechariah）的能飞的书卷。歌德在著名的回答中声称，他的胸中有两个灵魂，一个附着于大地，另一个渴望能升天，与众天使为伍；这一回答其实是将尘世与在天的先祖（hoher Ahnen）联系在一起了。运用的还是相同的隐喻，只不过伴随它们的思想观念正化解并改造成新的了。

19世纪时，将神话与进化论进行类比，并未使上述画面产生多大变化，只不过将人类以前那部分砍去，只留下人类；人类是生物进化的最高产物，再无超人类的东西，除非如尼采著作中所敦促那样，人类会超越自己。这里，是神话发展了意识形态：例如，号称为社会达尔文主义的

---

① Francis Thompson（1859～1907），英国诗人。

② 《浮士德》第1117行。

理论在某些方面竭力想替欧洲社会对其他“劣等”社会具有权威地位的说法进行辩解。这种思想观点在通俗神话学中的影响是十分广泛的，但对富于想像的文学的影响却小得多。

四

我们现在已经获得的，是一种强化意识的结构模式，这种结构模式以前是与各种自然现象联系在一起，经改造成为一种足以解释各种形态权威合理性的等级观。当这种隐喻结构不再适用于权威和自然界后，我们并无理由断定它也会从文学中消失。但是，我们上文中一直讨论的两类轴的形象依然存在。我们注意到，尽管众天使沿着雅各的梯子上上下下，但并未说明凡是爬上梯子的一切都必定会再下来，即存在什么机械性的旋转轮回。我们已见到，它有别于源自通天塔的戏仿形象，在那种形象里，一切都渗透着一种无法避免的上升和下降的运动。

让我们回头再看一看神学中关于我们宇宙具有4个层面的形状：上帝所在的天堂、不曾堕落或新生的自然秩序、芸芸众生的堕落的自然，以及魔怪的世界。即使不存在失去或隐秘的天堂，不存在天使、神祇或地狱，人类的思想中还是包括一个范围的；人的思想不是比实际情况远为更加有力、更富有功效，便是远远不及它现在的一般性能。理解这种情况的最好办法，也许便是把我们想像中的这个宇宙的每个层面都设想为我们感受思维的首要范畴——时间和空间——的一种方式。

我曾经常回到人们关于时间的一般体验缺乏真实性的话题上来：在那种感受中，时间的三个区段过去、现在及

China

未来其实都不存在，“现在”一词仅意味着介乎“不再”与“尚未”之间的一种不完全消失的状态。这就能足够明显地说明，为什么上文提到的四层面结构中，最高的也即上帝存在的层面会与目前这一真实又持续的时刻联系起来，正如艾略特所言，过去与未来是在目前这一时刻中相遇的。伊丽莎白时期约翰·戴维斯爵士所写的诗《了解你自己》[①]宛如一个装满警句名言的巧妙的摸彩袋，向我们提供大量常用的关于时间的奥妙原理：

> 我们靠第一次、最后一次地
> 计算，去理解相继见到的事物，
> 然而上帝把目光一扫，
> 顿时将全部时间变成个瞬间。

艾略特的《四个四重奏》基本上是把道成肉身描写成由神的世界下降到我们的时间世界的运动，在这个时间世界中，它为我们创造了体验真正的现在时刻的可能，尽管我们经常错过这一体验的机会。平常的时间可以用一横线来表示，世界之轴则用一竖线表示，而世界之轴与时间也即道成肉身的时刻交叉的点，便是我们已见到的“转动的世界静止的一点”和该轴的中心。那静止的一点及对这个点的反应十分明显都属言语和心灵的。庞德的作品中就出现关于言语静止点的观点，他称这个点为“不摇晃的枢轴”，并将它与孔子联系起来。还可列举许多其他例子来说明，人们通过言语想像力可以获得一种“超时间的瞬息”（timeless moment），布莱克所说的包括整个时间的

---

① *Nosce Teipsum*, John Davies（1595－1626），英国诗人。

"血脉的搏动"，济慈诗歌中关于希腊古瓮的悖论，都是例子。

在比寻常的经验更加强烈的诸如未堕落的、天国的、天使的经验模式中，时间的存在会不至于使我们感到外来的压力，这种压力是我们平时面对过去却又不断忧虑未来时所感受到的。这种存在便是音乐的境界，它与自然处于和谐状态，与其他有生命之物构成复调，而它自身包含一种充沛的颤动。音乐和舞蹈的形象历来都与天堂玉宇分不开的。我们都记得《天堂》篇中的舞蹈，以及《失乐园》中拉斐尔所描绘的天堂中的舞蹈。另外，约翰·戴维斯爵士在其宏伟的诗篇《大乐队》中，为我们描写了整个宇宙是一场错落跌宕大舞蹈的景象。戴维斯甚至运用仪式的象征来表现一个社会模仿同一自发的齐整节律的特殊场合：

> 一切典礼、神秘仪式、
> 一切神圣欢宴、宗教仪礼、
> 一切隆重排场和庄严凯旋、
> 一切丧礼、婚庆等公众场景，
> 一切议会和谈及战端迭起，
> 一切博学多艺，任何的伟业，
> 仿佛都包含在一场轻快舞蹈之中。

《大乐队》一诗十分全面地描绘出"游戏人生"（homo ludens）的景象，因为人类总是在一个永恒充沛的宇宙中施展着自己生命活力的。据说，这首诗是当尤利西斯外出征战时，希腊老家人数众多追求其妻潘奈洛佩的男子们的头头阿尔西诺斯唱给她听的。我想，之所以有此一说，并非

China

由于掩盖了某种讽喻①，而是找机会将这种宇宙的舞蹈与神秘地扩展一下潘奈洛佩的织网联系起来：

当潘奈洛佩沉醉于欢乐之中，
期盼见到自己织了又拆开的
网确是匀称又素净时，
其韵律是如此微妙又奇特，
每段乐曲都包含意外的变化。

席勒在其诗歌《在欢乐之中》（贝多芬将它吸收入《合唱交响乐》中）里，同样为我们描绘出整个生命之链的景象，起自土地中的蚯蚓直到上帝面前的天使们，都充满着内在的生命活力：

无论蚯蚓，还是与上帝
同在的天使，都有情欲。

这也许并非最杰出的诗行，但却是关于一个伟大诗歌主题的佳丽辞句，并且由于这一原因，它对作曲家说来可能更有用处。

当然，魔怪的时间纯粹是一段持续的也即钟表上的时间，“明天，明天，再一个明天”，毫无有意义的变化。通常正是时间的这一阶段构成了使一切化为乌有的普遍破坏力。我们关于时间的体验除了包含一个线形运动外，还有其循环的运动，而循环中向上的阶级，即青春、早晨及春天，使我们短暂地、受时间制约地感受到上方世界充沛义

① 还有一事实，即 mnester 一词既可作“追求者”又可作“令人想起……”讲。

China

欢快。因此，及时行乐（carpe diem）的主题始终贯穿于从贺拉斯到赫里克[1]的抒情诗之中。在魔怪的时间中，可见到一切循环运动都是封闭又完成的，仅存在同一或同类事物的反复。在我们平常的时间或钟表时间的感受，与我们处在存在的极端所得的时间感受之间，差距是非常大的，充分说明为什么我们会轻易地产生一种极小的现实感。传说人在死亡或临终的时刻，其一辈子的情况都浮现在眼前，便多少说明了这点。文学中表现这一点的，莫过于但丁《天堂》篇的最后一章：说是在神祇的世界中，一个瞬间所覆盖的时间要超过从人类乘"阿戈号"[2]开始首次航行以来所经历的全部时间：

> 仅过了一刻，我竟像患了昏睡症，
> 比二千五百年前阿戈号船的影子
> 使海神尼普顿惊恐还更难受。

在经验的另一端，是一个人在等待行刑的一刻关于时间的强烈感受，陀思妥耶夫斯基在创作小说《白痴》过程中，通过梅什金公爵这一人物十分尖锐地体现了这一点。这一点依次又与某次癫痫病发作的另一个启发形成对照；对于梅什金说来，身患癫痫与他所经历的一生同样是意味深长的。

时间的中心是"此刻"，但是我们能指出的时间的每一刻部分地又是过去或将来的一个令人感到疏远的"彼时"。同样，空间的中心虽是"此地"，但空间的每一真正的点却

---

① Robert Herrick（1591－1674），英国诗人。
② Argo，希腊神话中，伊阿宋率领这艘帆船的船员赴海外寻找金羊毛。

在“彼处”。在4个层面的宇宙中，与音乐中关于时间的体验相对应的空间的方面是自然的地点，也即人在生命之链中规定的地位。席勒笔下的蚯蚓和天使只有处在自然中各自的地位时方才感到快乐。不用说，在魔怪的世界中，空间是令人感到全然疏远的；在神祇世界中，空间才是真实的存在，相当于时间中真实的现在。在神的世界中，永恒和无限的词语意味着此时此地的现实性；在魔怪世界中，它们所包含的仅仅是永不停止的时间和空间的庸俗意义。

列表如下，也许同样有点用处：

宇宙的层次	时　　间	空　　间
天　堂	时间成为整个的“此刻”或真实的现在	空间成为整个的“此地”或真实的存在
未堕落的世界	时间成为充沛或内在活力（音乐、舞蹈、玩乐）	空间成为家园或“各得其所”
堕落的经验世界	时间成为“彼时”（线形的和循环的）	空间成为“彼处”（客观环境）
魔怪世界	时间成为纯粹的过程和毁灭之力	空间成为一种异化

我们还应进一步将宇宙的四层面与梯子和轮子的象征结合起来。介乎天堂也即雅各梯子所指的地方，与向下的行程（容下文讨论）所揭示的世界之间，便是自然界，这里一切草木生灵都力争向上达到各得其所，又都落下来，回归到死亡，换句话说，这是个循环的顺序。这便是变形的世界，躯体不断地变成新的形式，围绕这个原理，奥维德收集了许多传统的古典神话。

China

尽管在神学中，失去的天堂和我们现在居住的堕落世界构成截然的对立，但在诗歌的实践中，二者却形成一种交替的循环。上方的秩序必定来自自然界循环的较早阶段：天堂总与日出、青春和丰饶联系在一起，并形成一个“欢乐之地”（locus amoenus），这里永远是春天和秋天；而黑暗、寒冷、贫瘠、老年及大海则很容易与下方的秩序产生联系。但是，基本的形象，尤其见于早期诗人的作品，是人作为一个亡命者，在自然的底层世界漂泊，最后才来到上方世界的家园。

斯宾塞在关于阿多尼斯的花园的描写中，叙述了这样一个上方世界，这个种子萌芽的地方也即欢乐之地显然位于现实世界的上方而不是在其下面。大多数学者将与此有关而描写的高山与女子的阴部联系起来，俨然是展示着自然母亲的子宫。叶芝在《自我与心灵的对话》一诗中运用了一个相似的形象，写到自我向下俯视一个再生和性的象征（利剑、心脏般紫色的花朵、镜子）的循环世界。

乔叟的《声望之家》中对类似主题做了一次出色的戏仿。这首诗首先概括了《埃涅阿斯纪》[1] 第6卷以前关于飘落的故事，然后写到一只老鹰如何抓住乔叟将他叼了上来。十分明显，他将去某个天堂般的地方（欢乐之地），作为对他写了如此多关于爱情作品的酬报。但是，奥维德提到一处声望与谣言之家[2]，位于自然秩序的中心，那却成了乔叟被老鹰抓住的地方。那老鹰是只啁啾不休的鸟，我们的印象是，它神经紧张，不喜欢别人对它津津有味地讲述伊卡

① *Aeneid*，维吉尔的史诗，卷6前写特洛亚王子伊尼亚斯离家乡飘落海上的经历。

② 《变形记》卷12，第43页。

勒斯[1] 和法厄同[2] 的故事。但是老鹰那番高谈阔论的要旨是说，自然界运动的原理在于重物落下去、轻物飘上来，而词语由于仅是“断裂的空气”[3]，会在自然的秩序中上升，到达其固有的地方，或如老鹰所说的“宜人之处”。乔叟在这个高处所发现的，是一大片混乱的谣传，说明所谓名声威望全然是不合理的东西。他并未到达宇宙的顶端，而仅来到奥维德所说的三重世界（triplicis confinia mundi）的中间，可以说便是命运之轮的中轴。

这不过是具有讽刺意味地预先说出艾略特关于世界之轴的中心存在一个静止点的话。正如同艾略特的静止点来源于但丁的轴，其最高点为雅各的梯子一样，乔叟所说的嘈杂、谣传及语音的混乱令人想起通天塔。英国文学中，四层面的宇宙与相伴随的意识形态合为一体，也许是最大的幻象，其中同样存在一种强烈的戏仿成分。无独有偶，斯宾塞除了《仙后》外，还创作奇妙的《变幻诗章》。这首诗仿佛仅是该史诗失传的第7卷中间的一个片断，其实完全不是这么回事：它本身便是完整的诗，设计精妙又成一体，尽管它是按《仙后》常规的版式印刷的。

“变幻”（Mutability）作为象征变化和衰朽的下层世界（我们所说的第三和第四层面）的魔怪女神，还要求有权管辖行星世界，其理由是，星宿都在转动，因而是变化的。接着便是该女神状告了格雷夫斯所说的“神”（god），这神正是上苍的主宰丘比特。女神“变幻”鄙夷地否定了丘比特的主宰地位，求助于更高一级的“造化”（Nature），后者

---

① Icarus，希腊神话中巧匠迪达勒斯之子

② Phaethon，希腊神话中太阳神之子。

③ 《声望之家》一诗第765行为“说话是声音，而声音仅是断裂的空气”。

China

的裁决如下：

我妥善地考虑了你说的一切，
发现万物都厌恶停滞，
而要求变化；可是仔细衡量一下，
万物并非改变了其最初状态，
倒是通过变化扩展了自身的存在；
它们最后又回到了自身，
命中注定实现自己的完善；
所以，“变化”未能主宰万物，
反而是万物主宰了“变化”，各自维持了原状。

这一裁决的结果是将“变幻”限制在我们这个世界中，并确认了丘比特在“天国领域”中的权威地位。可是这并非造化裁决的真正意图，造化所说的“万物”也包括我们这个世界的事物。自然的循环遵循着两种运动：一种运动向下，趋于死亡和毁灭，另一则向上达到“完善”。前者才是“变幻”的方向，正如造化对变幻所说的：“因为你的愿望是寻求自己的衰朽。”

《变幻诗章》构成一种世俗的终极启示，是一部高级的玄学喜剧，其中一部分有意用打油诗体写成，不过最后两个诗节十分严肃，将两个世界做了对比：一个是由“变幻”统治的变化的世界，另一个是上帝所在的不变的存在的世界。斯宾塞提到后一个世界时，用了个双关语 Sabbath Sabbaoth[1]，这是斯宾塞所运用语言中绝妙的一招，尽管这

① 在希伯来语中，shabath 本作“休息”讲，而 tzabaoth（由此派出 Sabbaoth）一词则指“万军”、“万民”，Lord of Sabbaoth 指“万民之主，”即上帝。

China

在希伯来语中并不多么高明。超出变化的存在的观念便是安息日观念，是人类对创世的一种看法，相当于上帝本人在第7天时对创世的默想，它同样也是关于上帝创世将“万民”（tzabaoth）变成一种秩序的观念。

华莱士·史蒂文斯在《礼拜日之晨》一诗中，近乎对斯宾塞的诗篇做出了答复：他在诗中写到一名妇女不去教堂待在家中，沉思着耶稣复活的事，最后得出结论，说是超越变化的世界是世人无法设想的；史蒂文斯在其他作品中也说过“不完美的事物构成了我们的天堂”。不过斯宾塞的意思是说，惟有在变幻的世界中，一切变化才趋向死亡，而在该世界的上方，却存在着另一种力量，这种力量虽也变化，可是能主宰变化，而不至于消亡。

斯宾塞的诗歌包含着两个主题：首要的主题是将他本人宇宙观的第一与第四世界对照起来；从属的主题是伏努斯（Faunus）那种滑稽的奥维德式的变形，描写介乎中间的自然界的循环状态。伏努斯这个森林之神买通了一名仙女让他能见到裸身的狄安娜（Diana）；瞥见狄安娜的阴部这件事使伏努斯再也无法假装正经，这件事相当于《阿多尼斯的花园》中所描写的子宫的象征，而维纳斯可轻易地与三位一体女神辛西娅-狄安娜-海克蒂（Cynthia-Diana-Hecate）互换。“变幻”虽非海克蒂，但是它与她有联系，通过首先闯入月神辛西娅的领域来引起这场官司的。这是一种无礼的举动，与伏努斯的淫荡癖好构成对照，也许还强化了人们关于自然的神化与见到妇女阴部之间的联想。伏努斯按照变形传统的规矩变成一条多石的溪流，这件事有力地展现出奥维德的变形记故事的两个方面，正是这两个方面对斯宾塞时代的诗人们说来充满了魅力：一方面把生命视为从一种更高的意识堕落下来，另一面则视生命为受到自然界

China

循环的制约，不断地更新为不同的形式。

《变幻诗章》用世俗语言写成，诗中最高的实体是Nature。诗中仅有一处提及《圣经》，说明对斯宾塞的读者说来，Nature实际并非指最高的存在——造物主，而是指耶稣的变容（transfiguration）：

> 她［Nature］的衣裳如此晶莹闪光，
> 使笨拙的我不知将它比作什么，
> 更找不到与之相似的衣料；
> 正如同那三位圣徒，平时虽高明，
> 但当在达博尔山上见到荣耀的主
> 奇装变容时，却呆若木鸡；
> 主的衣着使他们眼花缭乱。

我想，斯宾塞之所以选用《新约全书》中这一特定形象，主要理由有三。其中之一是，译成transfiguration（变容）的词在原先的希腊文本中作metamorphosis（变形）。第二个原因在于，耶稣变容有别于复活，是在山顶的一次显灵。这次显灵跟"变幻"的诉讼一样，也是出现在某个高地的，它向我们提示的是自然秩序的顶端，尽管斯宾塞笔下进行那场审讯的地点爱尔兰的"阿尔洛山"（Arlo Hill）的实际高度可能有出入。

第三，变容意味着"道"作为基督本人与"道"即是《圣经》是一致的。登山变容时，耶稣是和摩西、以利亚同时显现的，后者分别代表律法和先知，是圣书的主要组成部分。这里简短提及的事足以说明，斯宾塞在该诗最后一行中祈求的安息日景象并非仅仅指变化后的休止状态，而是对主宰变化的秩序的一种理解；无论斯宾塞的时代还是

China

我们今天，"道"（Word）这个词依然为理解这一秩序提供着真正的线索。

斯宾塞将其安息日景象与一种休止状态联系起来，据他说，休止与变幻是相反的；除非运用"不动"的形象，否则便很难来表达最终"对变化的主宰"。时至今日，瓦莱里当年所提的"海上墓地"（Cimetière marin）通过其矛盾的形象死亡（墓地）、身份茫然消失（大海）和埃利亚的芝诺[①] 关于宇宙不动的观点，仍然表达了相似的景象。但是《变幻诗章》最后一节诗核心的深层蕴涵并不是静止不动，而是每人在万物体系中占有自己固有地位所产生的结果。

在本书所论及的每种主题变体中，都包含三个应加考虑的成分：一则可靠的神话、思想意识为适应某种社会优势而对神话进行的篡改，以及一种魔怪式的戏谑仿作。在这里，魔怪式戏仿便是指通天塔和由它派生的帝国存在史，而意识形态的篡改指通过生命之链等等所规定的等级观，这一观点竭力使帝王、独裁者及类似的首领的权威地位成为顺乎天理。可靠的神话则是指祭司文本《创世记》所宣扬的秩序观，这种秩序观通过我们对时间消逝和空间退缩的正常理解而确认一种真正的现在和真正的存在。这一语境中的权威便是我们从科学、逻辑论证和诗歌中逐渐学到的权威，这一权威力量解放了接受它的人而不是迫使他们服从。关于秩序的可靠神话足以说明以下事实，即任何从《神曲》或《失乐园》学到宇宙论知识的人，都并非在用伪科学的过时破烂货劳伤自己的脑筋，而是在研究恢宏诗篇的结构原理。20 世纪一些诗人作品中的类似形象并非来自卖弄玄虚，而是受到了同样秩序观的启发。

---

① Zenon of Eleates（约前 490～约前 436），古希腊哲学家。

China

本书开头时，笔者也曾指出，诗歌想像力涉及人类首要关切的问题，并将这些问题分为4类：(1) 关切身体的健全（如呼吸、饮食）；(2) 关于性生活满足或受挫的关切；(3) 关切财产或权力，如金钱和所辖机构；(4) 关切行动的自由。赋予本章的变体的主要关切之事是行动的自由，它表现于音乐、舞蹈、玩乐等的充沛活力的形象中，已如上文所述。我们很快会明白，行动受阻的最终根源在于我们平常所感受的时间和空间，而在智慧之梯阶的顶端，这些时间和空间中的成分都会消失。

《圣经》中行动自由的理想化形象，见于《诗篇》第23首中羊群的游荡，对羊群说来，处处都是其家，羊群体现着一种田园的存在，在《圣经》中，这种田园景象的消失是由牧羊人亚伯遭到杀害来作为象征的。该隐代表相反的形象，即遭放逐者的生活，放逐者颠沛流离，无家可归，其形象到了《圣经》后犹太人的离散中更加强化，关于流浪的犹太人的传奇故事展现了他们离散的景象。耶稣在谈起自己早年生活时，提到了这种放逐流离的情景（《路加福音》9:58）。更加粗暴践踏行动自由的做法，如监禁关押或捆绑拷问，就无须更多评论了。这种物质的象征还扩展到精神世界中；保罗十分强调精神生活所带来的行动自由（《哥林多后书》3:17）。这也包含思想和意识的自由，就如同保罗在谈到圣灵渗透深奥之事时所说那样。下面我们回过头来再讨论一番圆周或球状的形象，尽管这形象迥然不同于各种命运所显现的循环。

但丁在《天堂》篇最后两三行中，写到他自己结束漫游，来到上帝面前时，用了 cerchio（圆圈）和 rota（轮子）两个词。当时科学的自然观置银河中数以百万计的繁星于不顾，继续说是一个宇宙，或"一致旋转"的整体，它在

China

我们四面八方形成一个无限的外圈。人类固有的位置处在一个扩展的球体的中心，而不是像《李尔王》中那个采集野菜的乡下人[①]那样悬挂在上方世界与下方世界之间。相应的精神观，是指一种圆满的状态，其中每个人都是个中心，而上帝是个圆周，或如保罗所说的"万物之上，万物之主"（《哥林多前书》15:28）。古老谚语中说，上帝的中心无处不在，而其圆周则不存在，可是从人类的视角来说，上帝的圆周也是无处不在的，因为中心若没有圆周就会失去自身的价值了。

如果存在 allness（无所不包）这个词的话，那么其含义就超越"万物"（all things）的总体了。因为"万物"不论数量何等巨大，毕竟还是可以计数的，从而构成我们通常称为"泛神论"[②]的精神世界这一观念的基础。在传统上，"万物"指所创造之物的总体，就像《启示录》（21:5）所说"看哪！我将一切都更新了"。All in all（一切的一切）要超过 all is God（上帝是一切）或 all is one（一便是一切）等陈述，后者中的谓项 is…重又添上陈述本身力图否定的双重性了。"一切的一切"既意味着相互渗透，又意味着统一整体，前者指圆周与中心可以彼此置换，后者则说明，我们不再将这统一体视为把某特性吸收入一个更大的统一体，或视其为一幅隐喻的镶嵌画。

布莱克[③]曾说过，"是错误的心灵叫喊得更响，而不是说并非一切（all）都能使人满足。"这里的 all 明显有别于 all things（万物）。按我们今天的了解，万物的世界是指物

① 一乡下人用绳子拴住身子，悬挂到半山腰去采集海蓬子，见《李尔王》第四幕第六场。

② Pantheism，在希腊语中，pan- 指"一切的"。

③ 见其作品《自然宗教并不存在》之Ⅱ、v。

质世界，物质是凝聚的能量，我们有赖于它才能生存。但在精神领域，我们却充分获得能量的含义，使我们得以与创造力打成一片，并摆脱叶芝玷污的心胸，按他的说法，一切梯子都通向一切梯子终极的地方。但是在递进台阶的梯子结束的地方，获得解放的行动却开始欢舞了。

China

第六章　变体之二：花园

一

现在我们来谈谈第二个也即耶和华文本的《创世记》，见于《圣经·创世记》第2章第4节开始的记载。和祭司文本的《创世记》一样，这则神话也包括7小段，即6次行动加上最后的特征概括。这些行动由于不恰好符合一周7天的模式，所以不怎么受到人们注意，但仍可列举如下：

一、从干燥的大地上创造了一阵雾气（希腊文《圣经》作"泉水"）。当时天和地虽处于混沌状态，但似乎都已存在了。

二、创造了灵与肉俱全的人（adam[①]，后来才提到此人名叫Adam亚当）。这个人的肉体是从泥土（adamah）变来的，而灵魂（nephesh）则是上帝从他鼻孔里吹进去的气。

三、创建花园及树木，其中包括生命之树和分辨

---

① 希伯来语中，adam作"人"解，与adamah（泥土）音近又有联系。

China

善恶的树。

四、在花园中开劈4条河。其中两条便是幼发拉底河和底格里斯河[1]；基训河（Gishon）人们历来认为指尼罗河；比逊河（Pison）不知指什么，但约瑟弗斯[2]认为即甘河（《伟大的代码》144页）。

五、创造了人类以外的整个动物世界。

六、用那个人的骨肉创造了女人。

七、开创了人的天真无邪状态（“赤身露体，并不羞耻”，见《创世记》2:25）。

两种文本相比，差别更为明显，而相同之处很少且仅属次要。相同的两点在于：树木都很早出现，见于第三段记载；另外，第四项创造都使第一项创造变得更具备人类所熟悉的条件。在祭司文本中，第四天，最初的光变成了太阳及人类所需的其它光源；而在耶和华文本中，第四项创造是将最初的“雾气”扩展成4条大河。两点相同之处可能出于偶然：据罗伯特·格雷夫斯解释，树木出现得很早是因为它们都是最初字母的形象[3]。正是这种对照涉及我们现在的探讨。

首先，耶和华文本中，突出人的创造与其他创造互不相干。鉴于男子躯体又意味着女子躯体，所以最初的人不是男女同体，便是与创造的夏娃在性别上有所区别，只有这样，神话的叙述才讲得通。犹太神秘哲学及其他一些传说中一直保留最初的人是阴阳人的形象，尽管基督教作家

---

① Euphrates 和 Tigris，美索不达米亚的两河，流入波斯湾。

② Flavius Josephus（37？－100？），犹太史学家，著有《犹太人的古代》等书。

③ 《白色女神》第19章。

China

们否定这一说。《旧约全书》中的多数神话都起用双关语和俗词源，不妙的是，耶和华文本中的叙述者却设计了两个用法：最初的人（adam）是用泥土（adamah）捏成的，可是明显指男性的词 ish，却可用来解释“女人”（ishhah）的词源，本作“从人身上取下来的”解。这里出现了两种传统：一种是笔者在本章中将主要讨论的神话传统，另一种则力图说明男子优越论如何合理，这种男子优越论在英语及其他语言中产生了关于 man 的转喻。就是说，在英语中，man（人）或 mankind（人类）兼指男性和女性的人，而 he（他）在许许多多场合兼指“he and she”（他和她）。对付这种惯例，最明智的办法也许是把它们当成古董不去变动。祭司文本的《创世记》除了人类外，主要还强调树木、河流及伊甸乐园：亚当和夏娃显然靠吃树上的果实为生，而动物则都是他俩家养的宠物。

我在上文已提到，祭司文本《创世记》格外强调步骤的区分，因为最先创造的是土、水、火、风四元素，然后确立以人类为顶端的生命等级秩序。我们还说过，上帝到了第 7 天“休息”，意味着在创造结束后，宇宙对造物主说来已变成外在的东西，对人类说来也如此，从此确立起“安息日”等一系列观念，供他们进行思考和学习。我们称祭司文本的自然观是业已形成的自然（natura naturata），也即视自然为一种系统或秩序。而耶和华文本则毋宁说把自然说成正在成长（natura naturans），也即正在发展中的充满生机的自然[①]。

与以上对照一致的，是祭司文本中的上帝在着手创世

① 弗莱表示，他虽知道两种自然观的区分还包含其他方面的意义，但本书中他关心的仅是这样简单的对照。

China

之前已胸有成竹，他的创世按部就班，为人类对创世的反应形式提供了模式。与此相反，耶和华文本中的上帝对自己的创世活动采取一种豁达大度的尝试的方法，而且至少在这一阶段，似乎并无兴趣要自封为无所不知。他将一切走兽飞禽都带到亚当的面前，叫亚当给它们起名："看他怎么样叫它们"（《创世记》2:19）。在《失乐园》中，上帝还不得不道歉，说是忘记也将鱼带到亚当面前了[1]。创造夏娃看来也是事后才想起来的事，以纠正起初的考虑不周。耶和华文本虽比祭司文本年代更早一些，却更接近我们今天关于生物界的观念，即视生物界为无意识试验所产生的结果。

在这则神话中，性别具有头等的重要性，并为我们带来一系列如何区别象征的与肉体的性别特征的十分复杂又曲折的问题。我们认为，在创造夏娃之前，那个惟一具有意识的人（adam）至多仅能从象征意义上说才是男人，如果这样认为是对头的话，那么夏娃出现之前足以象征女性的必定是拥有树木及河流的花园。把自然界设想为"自然母亲"（Mother Nature）看来是神话中反复出现的特征；《圣经》出现以前近东地区的宗教都经常用大地女神集中体现这个女性人物，并运用关于她子宫和坟墓的相互矛盾的形象，既象征着起初的诞生又象征最终的死亡。

十分明显，编造伊甸乐园故事的意图之一是想把《圣经》以前大地女神的神圣统治地位转移到象征男性并高踞苍天的圣父上帝身上。在 adamah（泥土，语法上属于阴性）中还可见到大地母亲的一丝隐约的凶相，最初的人系用泥土捏成，堕落后他又回归到泥土（《创世记》3:19），这里

① 《失乐园》卷八，345－346 页。

的泥土看来便是耶和华文本《创世记》中提到的用雾气滋润的原始干旱土地。于是伊甸园便变成那个最初的人的象征性配偶或新娘，尽管他（或它）没有任何可供匹配的东西。然后才产生了夏娃，应当指出，夏娃乃是耶和华文本中至高无上的创造物。她出现时，上帝还评论一番，说男人离开父母去寻找个女伴，是人生的常规。这番评论至少说明一点，即男人与女人的性结合可以说是人类社会的"种子"，这种两性结合使社会群体变成介乎个人意识与其环境之间的东西。

在耶和华文本的神话中心，包含着女子象征的一系列变形[①]，这种现象在许多别的神话中也出现过。典型的变形形式是由母亲变成新娘，是由于恢复青春的缘故，或者如我们在本章中所谈到是一种特殊的创造。变形以前的阶段往往是十分险恶或者遭人厌恶的阶段。随着下文的介绍，读者会更易理解这些话是什么意思。

当夏娃沦为导致堕落的祸首后，原先仅属象征上是男子的优越地位便反映为确是具有男子性别的人在社会中的优越地位，按上帝的说法，这是人被逐出伊甸乐园的主要后果。神学家和评论家们都热衷于夸张这一点，以致忽略了耶和华文本中妇女的核心作用，也忘记一个事实，即人们明确认为，族长制社会之产生是由罪恶引起的。人是作为妇女也即具有性别的生灵才堕落的，因而妇女应该在原先的性别和社会状态的恢复中起到核心作用。按照保罗的说法，基督是第二名亚当，要求恢复亚当所失去的伊甸

---

① 本章主要写不妨称为俄狄浦斯第二阶段的神话，这时儿子变成父亲，母亲恢复青春，当了新娘。这一主题同样也出现在希腊喜剧的背景中，见 F.M. 康福德《雅典喜剧的起源》（铁锚丛书版），第 41 页、162 页

园；而在传统的基督教中，圣母马利亚是第二名夏娃，她生下救世主，去为人类赎罪。马利亚在凡人中率先进入天堂，完成了将人作为女人的赎救，并且确立了《新约》中象征性别的形象，即惟独基督才是男性，而获得赎救的躯体或社会则是耶路撒冷，在耶路撒冷，所有生灵，不论具有男性还是女性的躯体，就象征意义而言都属女性（《代码》140 页）。在世俗文学中也可见到类似的神话主题，如但丁史诗中的贝雅特丽齐，《浮士德》结尾处的永恒女子（Ewig-Weibliche）形象。但是，这一切仅仅说明，男人是被女人或通过女人才获得赎救，不是说人类作为妇女得到了赎救。

当然了，《圣经》中的奇迹都象征着上帝穿越历史或自然事件的正常秩序所采取的行动。耶和华文本中关于创世的奇迹违反一条自然规律，从一个多多少少属男性的身体上取骨肉创造出女人来，与自然界一贯的过程（《哥林多前书》11:12）故意唱反调。由此可见，赎救将要用另一个奇迹般行动来象征，这个行动把堕落一事上女性的败坏颠倒过来，这一点体现在《新约》中便是圣母马利亚怀孕，上帝通过一女子的身子才生下儿子。这则神话的缘由是《以赛亚书》7:14 中的兆头，即“必有童女（almah）怀孕生子”，在《新约》作者主要依据的希腊文《圣经》中，“童女”译作“处女”（parthenos）。在《新约》的文本中，是找不到依据可以证明马利亚生下基督后还继续保持童贞，更不必说她靠圣灵怀孕了。

如果我们已掌握按神话那般思索的艺术的话，那么马利亚怀孕一节在基督故事中占重要地位诚属十分明显了。读过荣格著作的人一定会注意到，他十分重视晚近关于圣母升天学说的阐释，即加上人类的第四名代表，具体是位

China

女性，从而将三位一体改变成更加神圣的荣格式四位一体[①]。不管我们多么相信这一说法，它至少是神话思维的真正实例，与之相反的则是一些教会权威人士时而声称，他们不再相信圣母马利亚从圣灵怀孕得子一说，如今人人都认为此说不仅无知，更属异端邪说。埃克哈特大师告诉其会众，说他们每人都是马利亚，人人都有责任使“道”(Word)降生[②]；不过埃克哈特当然了解，这种阐释来自神话，始终与现在时态关联着。

人类堕落这则神话中，有一个细节涉及我们的讨论，即人类对性方面不再是无知了。由于堕落，亚当和夏娃“知道自己赤身裸体”，于是便着手做衣服穿。D.H. 劳伦斯称这是头脑中的性意识。至于分辨善与恶的知识，显然不能误将这种性意识与一般的知识等同起来。《失乐园》中撒旦十分不解地提出“有了知识就构成罪”的问题，对这个问题的回答只能是否定。分辨善恶的知识是一种特殊的知识，搞错语境会十分危险；但如语境恰当，这知识便属真实可信。这里的说法对上帝本人或对亚当和夏娃说来都是危险的。

在《圣经》以前的近东宗教中，经常出现如下主题，即众神祇感到人类的迅速进步对他们构成威胁，尤其害怕人类也变得永生不朽。这种害怕与现代人担心机器一旦获得意志和繁殖能力，会“取人而代之”惊人地相似。苏美尔的一个神妄图灭绝人类，理由是人类在夜里过分喧嚣打扰了他的睡眠，但结果人类还是活下来了，部分原因在于

---

① 荣格：《心理学与宗教》，R.F.C. 赫尔 1958 年英译本。荣格写道：“第四位的问题”对“整体说来是绝对必要的组成部分”(127 页)。

② 指 Johannes Eckhart (1260—1327)，德国神秘主义神学家。见其著作《布道精选》E. 考利奇和 B. 麦克金英译本从第 177 页起。

人类是有用的仆人，可使神祇免除干活之苦。在《创世记》3:22～23中，上帝仿佛十分惊慌地在对其他神祇说话（《代码》109页）。我们读了也察觉到他的害怕心理，这种害怕是涉及神秘的“善恶知识”，尤其因人类现在能伸手摘取生命树上的果子吃了。由于以前上帝并未禁止亚当和夏娃吃生命树的果子，所以看来只有获得新的知识才构成危险之事。

因此，我们应当更加仔细地考察一下所获知识属什么性质。亚当和夏娃由于吃错了树上果子而实际获得的，是一种基于性冲动的道德压抑感。这种道德知识在附着于关于性交可耻并加于掩盖的观念时，是十分有害的；这种知识受到禁止，是因为在那种情况下，人们不再具有甚至连善恶也分辨不清的真正知识了。把这种道德和性欲的压抑称为吃了一棵树上的果子，这种隐喻毫无必要，除非这样的树是对生命之树的魔怪式戏谑模仿，而在耶和华文本的《创世记》中，生命树俨然便是“世界之轴”的主要形象，人类在堕落前靠这棵树与神祇的世界保持密切联系。

最初那个人在伊甸园中孑然一身，不由自主地保持童贞（virginal），从而说明一个话题，即童贞（virgin）与理想化的自然环境存在特别密切的关系[1]。Virgin一词通常是与女子联系在一起的，但在《创世记》出现以前很久，史诗《吉尔迦美什》中已讲到关于林中野人恩基都（Enkidu）的动人故事，神祇们本意是叫他去征服吉尔迦美什的，不料人类社会因害怕他而打发一妓女去勾引他。妓女完成这差使后，恩基都与向来听从他呼唤的动物之间的联系便突然断绝了。

---

① 从古罗马起，已有terra virgo（处女地）一语。

希腊神话中的俄耳浦斯这一形象，即使不是严格的童贞，也至少与自然保持一种魔术般的密切关系：他是弹琴的，而音乐能够在天堂般生活的层面上象征天地合一的和谐性。再说，许多世纪以来，人们都认定女神具有征服自然的魔力，包括驯服野兽，吸引独角兽，并掌握关于百草的不可思议的知识。这种传说直到威廉·莫里斯的《世界外的森林》（1894）中还一成不变。书中的女主人公同样具有魔力，但在婚礼那一天，魔力忽然消失了。我们还感到，艾丽丝在略有不同但不无联系的领域中，在已出现头一次月经后，便不再能想像如此丰满的奇境，更不用说等到她成年了。

所有这类形象中所蕴涵的，便是我们运用隐喻使天堂般的环境与女子的身体等同起来的想法，或者如在《创世记》中那样，把伊甸园与夏娃等同起来，在这隐喻中，夏娃之于亚当的关系便如同夏娃未创造前伊甸园对那头一个人的关系。虽然在《圣经》中，除了《雅歌》（7:4）中的“象牙之塔”外，未再见到关于爱情的梯子或塔楼的明确形象，但是“堕落”的隐喻已说明从一更高的世界下降到一更低的世界，言外之意是提示我们应再上升，回到那更高的世界。因此，我们应当再考虑一番前一章中所提到的三种成分：第一，通过爱情上升到更高世界及由更高世界坠落下来的形象。第二，由此而产生的权威结构，就像生命链和类似的独裁形象源自智慧和意识的阶梯一样。第三，对这种情况的魔怪式戏仿，相当于上一组形象中的通天塔。这类象征体系所特有的一大困难又是如何去区别象征意义上的男或女与实际上的男人及女人。英语中非常需要像中国人的阴和阳的观念，其阴和阳的形象可以表示人类经验的诸多方面，既包括两种性别，又可由此通过隐喻扩展到

China

不同方面。

我们所谈到的“花园－女子身体”这个隐喻起初见于耶和华文本创世记中隐约提及，《雅歌》尤其其中“我妹子，我新妇，乃是关锁的园，禁闭的井，封闭的泉源”(4:12) 这番话，大大强化了这一比喻。这里，把新娘的身子（“妹子”是诗歌用语，指新娘）与花园和乐园中的流水等同起来。在后来的《圣经》预示论（typology）中，这一乐园当然便是指伊甸园了，并且毫无疑问，从一开头就存在一种类似的比喻了。无论如何，《雅歌》是一组由合唱队吟唱的采取松散对话形式的歌曲，庆贺的显然是乡村一少年与一少女的婚礼，歌词中包含强烈的性感形象。这类形象属于我在上文中已提到的扩展类型：两性的结合意味着人丁繁殖，而新娘的身子则比喻作葡萄园、花园、鲜花和春季自然的复苏。

上引诗句的作者与其说是所罗门王，不如说是隐多珥(Endor) 城的巫婆更为可信；不过所罗门肯定与此诗有联系，而且如果名叫书拉密（Shulamith，6:13）的新娘便是所罗门的那口子，那么关系就十分密切了。这一联系又把形象扩展成国王与其肥沃土地结合的婚配，这时土地拟人化为新娘了。不过，由国王娶土地的象征到上帝回到其子民，仅是一步之差。在号称《君主诗篇》[1] 的诗尤其第 2、110 首中，提到国王是上帝“亲生”或选定的儿子，那么国王的新娘便是上帝的儿媳，或曾是上帝的新娘但遭到他休妻了。

当列王从以色列的历史中消失后，形象更进一步升华，

---

[1] *Royal Psalms*、仅指《旧约·诗篇》中以君主为主题的诗篇，不指据传由大卫所写的其余各诗。

China

犹太人把这首诗视为体现耶和华对舍吉娜[1]的爱情，舍吉娜是拟人化为女性的神；犹太人对以色列也赋予《以赛亚书》(62:4) 中称作"Beulah"(有夫之妇)[2]的土地所起的作用（《代码》155页)。基督教的观点就其象征性而言，完全相同，即把该诗形容成基督对其子民或教会的爱。基督教从起源讲本是一种城市的宗教，并不十分显著地突出肥沃土地的形象，但到《启示录》的结尾处，新耶路撒冷这位新娘从天而降（21:2）后，接着马上写到又有了生命树和生命水之河（22:1)。

如果我们保持这诗的结构，赋予新娘和花园同等的隐喻缊涵的话，那么这一切观点俨然便聚焦为一则神话，即星宿都环绕着两性结合这个中心，并从这中心向外扩展。如果我们采取一个背离文学批评的观点，说"这首诗实际不是关于此事，而是关于那事的"，那么肥沃的迦南福地便重又沦为一片荒原了。

让我们再回过头来，看看关于"分辨善恶的知识"是一种建立在性压抑上的道德的说法。沾染上这种压抑感的评论家们无法明确声称，上帝在人类生活中规定"这种轻薄和愚蠢的结合方式"（托马斯·布朗爵士语)，应深深感到羞耻，但实际上这多半是他们自己的观点，而且他们在解释《雅歌》时，总把它说成是上帝对其子民的博爱的升华，其中每个形象都是讽喻式的，从不指真正的ugh（性)。中世纪高级神学家明谷的圣贝尔纳（Saint Bernard de Clairvaux）做了86次关于《雅歌》的布道，大意是说：这是放了一阵烟幕，十分动听，可是并未完全达到其目的，

---

① Shekhinah，是犹太人传说中耶路撒冷寺庙中的神，这神是名女子，中世纪文献中也这样记载。

② Beulah在希伯来语中作"已婚"解。

因为该诗假装正经，弹的却是一贯的老调。

甚至《创世记》中“赤身裸体，并不羞耻”的话，也受到那些假正经的人一番咀嚼。不久前出版的一部伪仿的书《利甲后裔的历史》[1]中，通过人间伊甸园的一个居民向一外来的游客解释道：

> 但是我们并不像你所设想那样赤身裸体，因为我们有一层荣光的披带遮盖自己身子；我们并不在相互面前露出自己的阴部。我们遮身的荣光披带很类似亚当和夏娃堕落前披在身上的带子。

可是这里真正涉及的问题，并非简简单单的假正经，而是属于诗歌结构与隐喻结构之间的一种差别，这种差别的根据之一，便是人们关于性欲的首要关切的事，以及将这种结构转化为一种权威的思想形式。

总的说来，我们盼望诗人们能对这部伟大诗歌做出公允的判断：譬如斯宾塞在庆贺自己婚礼的《新婚颂歌》[2]一诗中，就详细地诠释了那部诗歌。意味更为深长的是，诗人们往往保留并强调将新娘的身子等同于花园的隐喻，从而得以将性爱与更新自然的观念联系起来。再譬如研究一下《失乐园》中的形象，就会察觉多处微妙地提示，夏娃可以说便是花园本身的人间化身。《柯摩斯》[3]中的夫人，也和俄耳浦斯一样是弹琴的，在一森林中迷了路，却与另一个十分不同的自然合为一体了。

---

[1] 见《伪仿的旧约》，J.H.查理士沃思编，Ⅱ之443页起，1985。利甲(Rechab)见《耶利米书》，其后裔遵族训一律不饮酒。

[2] *Epithalamion*，1595年发表。

[3] *Comus*，弥尔顿1634年发表的假面剧。

China

在马韦尔[1] 的《乡村园田》中，诗人走进花园，身子不由自主被卷入，简直就像一次交媾（“我被花朵绊住，摔倒在青草上”）。这一结合所产生的所谓“后代”，便是在诗人心上创造出超验的世界。这时他的心灵所进入的境界，读者会认为便是指生命之树，这心灵变成一只小鸟栖息在树上，这是一只天国的鸟，正期待着“高飞远走”的时刻。诗人接着又说明，他整个身心与花园相应的方面的交配便是真正的伊甸园生活，后来上帝创造了夏娃，这一恶意的行为导致我们始祖必然被撵出伊甸，从而摧毁了这种乐园的生活。

上述恶意的形象也出现在坎比恩[2] 著名的诗歌《樱桃成熟》：

> 她天使般的双眼悄悄注视，
> 那眉毛像两把弯下的弓，
> 侧目怒视，仿佛是在威胁任何
> 眼馋的人企图染指神圣樱桃
> 都要遭到她的攻击，成熟的
> 樱桃自身便会呼救。

这里的人物形象是相反的，因为和那个时期爱情诗歌中多数情妇一样，这首诗中的女士也轻易不许诺，因此与人类堕落后的伊甸园属于同样情况，即由一群天使守卫，防止人类再回来。诗中运用诸如“神圣”、“天使般”等字眼，与马韦尔提及的“美满的花园情境”相比毫不逊色，也在提醒我们，这一切并非简单的隐喻，而是属于构成西方文

① Andrew Marvell（1621～1678），英国诗人。
② Thomas Campion（1567～1620），英国诗人。

China

学一种神话框架的隐喻。

不过，对即使是纯属世俗的一系列隐喻，也还可以运用其他的方式。例如，D.H. 劳伦斯在《恋爱中的妇女们》这部小说中，写到一名男子遭到其情人拿起一个镇纸一连揍了好几下，他便躲进一树林里，脱光衣服，赤裸身子躺在地上，深感自己的愿望是与鲜花绿叶打交道，而不再与女人来往。和马韦尔的诗中一样，劳伦斯也是通过对比运用这个隐喻的。

浪漫主义诗人同样运用这一隐喻。我们在布莱克的诗篇[1]中，读到关于"展现的美德"或"浓缩的幻想"等观念，这是一种女性的品质，足以渗入她所爱的一切之中：

> 他投身到她的全部心绪之中，
> 犹如农夫之扎根于自己土地；
> 她变成了他的栖身之所
> 和结上几十倍果实的园子。

在这一象征用法中，"他"指人类，包括男人或女人，而"她"则指自然环境。重要的是，人类在对待大自然的态度中所培养起来的与环境合为一体，不仅仅体现高尚纯洁，而且还迸发出性爱的心情。雪莱在《心心相印》[2]中同样写道：

> 让我们变成普照大地的白昼，
> 这个极乐小岛的活的灵魂，

---

[1] 指《遐想者》，以下引文也然。

[2] *Epipsychidion*，1821年发表。

China

它清醒，是个分不开的整体。

我们还可拿《含羞草》[①]一诗中的女子形象作一番比较。

到了20世纪，荣格的心理学提出一个观点，即存在于男子精神中的叫做“灵气”（anima）的女性成分与大自然之间存在着象征性的联系。然而在荣格阐明自己观点以前，里尔克早已发表题为《转变》（*Wendung*）的诗，诗中写到他早年的作品中吸收了大量的形象，如今这些形象已变成一个“内在的少女”。笔者以前还提到过庞德晚年一首未写完的诗，开头几行如下：

我的情妇呀，我的情妇，
我究竟爱的是什么？
而你又是谁呢？

这个问题的部分答案至少便是“人间乐园”（paradiso terrestre），据他表示，他的《诗章》本来是力图勾勒这一乐园的。

以上我一直在谈论一个平常的传统，即作为男子的诗人起初表达对一女子的爱，然后又从这种性爱扩展为把自然视为象征女性的理想。但是，这种对性爱的好恶倾向不论多么常见，当然也可颠倒过来，尽管文学形象的历史并未呈现这种逆转。笔者曾提到，《圣经》中未明确写到爱情的梯子，但柏拉图的《对话录》中却提到一个，只是爱情的对象在首要的层面上不是女性。该论证的一个至为关键但不出我们所料又经常受到人们忽略的方面，是关于苏格

① 《含羞草》是雪莱1820年的诗，诗人站在由一美女料理的花园中，自喻为含羞草。

拉底与艾西比亚德[1]二男子之间的感情达到何等地步的问题。使心灵升华的过程虽一开头已出现，但它仍按通常的方向发展，达到一种形式美的理想，并最终与这美的形式合为一体。

二

凡是不知底细的人，捧读《新约全书》时都会纳闷：为什么四福音书中呈现在我们面前的那个神的化身一提性的问题就心绪如此不安，以致其信徒们声明，这个神的父亲并非他的父亲，他的母亲仅是个处女，该神周游各地时均由男性门徒伴随，其中之一据说还是“耶稣所爱的人”，该神对女人们总是说“别碰我”，当有人问起（肯定是一个表示反感的问题）有关神灵世界的情况时，他声称那个世界中是不存在男婚女嫁的。但是在福音书中还有同样明显的材料，使我们大大改变上述印象。耶稣拥有许多虔诚的女信徒，他与女人的关系就他所处时代和地区的文化而言是非常开明的，这方面的特征有，他与马大（Martha）和伯大尼的马利亚建立毫不拘束的友谊，他愿意对一名不正派的撒玛利亚女人讲话，他还承认卖身为娼的女人也是人。

在《约翰福音》（12:3）关于伯大尼的马利亚用香膏抹耶稣双脚的故事中，加略人犹大认为用香膏太昂贵而加以反对，但即使犹大也未质问为什么她有权接触耶稣。在福音书中是找不到类似柏拉图将赞蒂普（Xanthippe）写人《斐多篇》的情况的。赞蒂普是苏格拉底的妻子，不久丈夫

[1] Alcibiades，苏格拉底的得意门生，苏氏不仅曾在战场上救了他的命，还十分欣赏他的美貌和聪颖。

China

便被害死，在当时的社会中，降临于一个寡妇头上的是何等悲惨又可怕的境遇，但比这一切更为重要的是，一个身份不相称的女人竟然挤入了厅堂，干预男人们的一场严肃的论争。尽管如此，福音书中所讲关于未婚女子生下儿子的故事的确是受高尚纯洁形象支配的。诺斯替教派和后来的摩门教所持观点，即认为男女间一切性交都是污秽有罪（指并非仅仅植根于原罪的真实罪行）的想法，想必控制了基督教；而保罗甚至在对待婚姻的态度上，我们如今也可称他是个“工作狂”，尽管他的同伴们都要求休息几天。

这个问题首先影响了《雅歌》在基督徒形象中的作用。在基督徒的预示论（typology）中，历来都把关键的话“关锁的园，封闭的泉源”[1]视为比喻圣母马利亚的身子；作为隐喻，她以女人的肉体，如实显现了未经堕落的伊甸乐园的原貌，园内有“雾气”或水泉，上帝在傍晚凉爽时信步于其中。隔了几行后（4:16），作者还敦促北风和南风吹进园子里来；按照基督教评论家的解释，这些风象征着足以为女子带来身孕的男子的充沛精力，圣灵便是园子里风的象征。不仅如此，这一隐喻还如实反映了当初上帝在伊甸园中将灵气吹进用土捏成的人的鼻孔，从而创造了一个活的亚当。

但是，如果这整部诗的确是描写基督对其新娘（教会）的爱情，那么新娘与童贞的母亲如何区分开呢？她们是两个女人还是一个？有些评论家曾试图将“小妹”（8:8）解释成第二名女子，可是这么一来，不仅不解答，反而惹出更多疑问了。毕竟是，既然把爱情实际描写成与性交无关，那么诗中的性又象征着什么呢？

---

① Hortus conclusus, fons signatus.

China

在《新约全书》中，男子与女子形象存在两个方面：一个涉及圣母未经迎娶就生下儿子耶稣，另一则是关于新郎与新娘的形象。头一个方面关系到首次降临也即“道成肉身”（Incarnation），第二方面则与二次降临即启示录（Apocalypse）有联系。笔者曾提到，约翰所谈起的迦拿那场婚礼的故事，实际是再次降临的一个预示（type），值得注意的是，耶稣在当时对他母亲说的含义十分模糊的话“我与你有什么相干”？仿佛指他在抛弃母亲，指望获得另一不同的形象。如果保罗对婚姻和两性关系的态度出现在如下语境中，那就较易为人们理解了，即推测另一仅能用“神圣婚姻”（hierogamy）表示的事件暂时尚未来临的时刻。若按纯隐喻的概括形式表示，那么这事意味着一位母亲形象焕发青春，变成了新娘的形象，也即“道”的母亲变成“灵”的新娘。这种观点不符合任何公认的学说，但实际上我们在关于“圣母加冕”为主题的油画中都能遇到。

笔者还曾指出，耶和华文本《创世记》的背后存在同样的焕发青春的形象，即由《圣经》以前的一位女神母亲变成夏娃这一新娘形象。这则神话看来同样属于德默特尔和佩塞芬尼[①]的谷物神话体系，其中母亲与旧庄稼有关联，女儿则关系到新的庄稼。从心理学上讲，焕发青春是母亲这一形象在内心吸收了少女的素质；就社会而言，母亲变得年轻等同于树立一权威形象。例如在雪莱的《解放了的普罗米修斯》中两种成分同时出现，即第一幕中的大地母亲到了第三章便变成了小妹新娘了。

母亲也好，新娘、处女也罢：还从未有过一个机构做

① 希腊神话中，Demeter 是司谷物的女神，其女儿 Persephone 还兼管瓜果蔬菜。

China

出判断，说她们虽实质相同却不是相同的人，凡是混淆这三种人或区别其实质的人又是什么等等。毕竟说来，她们都仅是女子形象。因此据我所知，历来很少有人去费力将《圣经》中传统的妇女象征之间的神话－隐喻关系纳入文学批评语言之中。这里，有三种象征我们应予考虑，即：(1) 妇女代表两种性别中的一种；(2) 妇女代表整个人类群体；(3) 妇女象征一个事实，即人类不能从大自然中孤立地获得赎救。有些据说出自耶稣之嘴但未见《新约》记载的话表明，神灵的王国回归到男女彻底融为一体，其情况等同于《创世记》中头一个造的人一身兼有两性。不过这些传说杂乱无章，并无多大用处：①

> 耶稣告诉他们，"当你们把两个变成一个，使内里像外表、外表像内里，又把上面和下面倒了过来，这样你就使男的和女的变得完全一样，结果便是男不男、女不女……那时你们就进入［神灵王国］了。"

柏拉图《对话录》中的爱情之梯，与雅各梦中所见梯子一样，也有众天使在上上下下地攀登。但这并不是一种通过两性结合而升华到一更高世界的景象：个人在充分发挥自身才能的过程中，超越了性的结合；在一个世界中，爱是每个有形的主体所固有，而美为每个有形的客体所固有，对美之爱升华进入一个形式的世界中，其最高境界是二者合为一体。在后来的诗歌中，我们还窥见两个原理的分化：一个原理与精力、欲望、爱情、炽烈及男性象征有关联，另一原理则联系着形式、反应、美丽、明亮及女性

---

① 见《诺斯替教圣书》，(B. 莱顿 1987 年英译本)，第 384 页。

的象征。然而一如我曾指出的，女性象征与妇女之间的关联是微弱的。我们也注意到，教苏格拉底爱情术的女教师迪俄蒂玛（Diotirma）、贝雅特丽齐以及到狱中安慰博伊提乌[①]的"哲学"，都同属母亲形象的系统。这类形象都象征一个名叫索菲娅（即智慧）的女子，人们常常称她为上帝的童贞女儿。在斯宾塞的诗篇《天堂美女赞歌》中，萨毕恩斯[②]便是索菲娅这一形象的再现。在爱情升华形象的专制形式中，处于突出地位的女子形象必然显现一种母亲的权威。

于是乎，就像君主政体和贵族阶层的森严社会等级产生生命之链的等级一样，神父的职务和"教会之母"[③]中也产生基督教的圣父上帝和圣母马利亚，而单身的修男、修女们则构成切忌乱伦的结构的其余部分。《雅歌》告诉我们（8:6）爱情如死那样坚强，这里所说的爱显然扎根于性爱，而希腊文《圣经》将"爱"（love）这个词译作 agape（博爱）。可是在《新约》中，保罗所说的 agape，是指上帝对人类之爱和人类对这种爱的反应，而对爱的情欲方面的名称，若不是贬义的，便是仅指对群体社交的热爱（如 philia[④] 一词）。

《新约》中并未出现 eros（厄洛斯，性爱、性欲）一词，也见不到像在古希腊酒神节的祭礼上"性爱"与"狂欢"之间的关系。所以，我们应当简要回顾一下有一种诗歌传统，它接受父、母的形象和伴随的权威结构，同时又包括

① A.M.S.Boethius（480? – 525?），罗马哲学家，在狱中写成《哲学的慰藉》一书。弗莱将"哲学"拟人化，是强调它鼓舞人超越世间磨难的考验，臻于至善的力量。

② Sapience，义为"智慧"。

③ Mother church，市镇中最老的教会。

④ philia 在希腊语中指"兄弟般友情"，以区别于男女性爱或宗教的慈爱。

China

文学及性爱方面对它的抵制。霍尔德林在题为《致圣母马利亚》[①]的出色（但未写完）的诗中，称她是传说中权威、法律时代的中心象征，当时尚无神祇，所有基督教和希腊罗马的神祇是后来才出现的，他在其他诗篇中预言他们的来到。但是诗中的情景依然由知识之树支配着，树顶的一些枝杈上还带着某种列为禁忌的东西。

西方文学中的爱情诗覆盖的面很宽，起自完全升华的境界，其中一切性别形象都"意味着"宗教体验，或是摆脱情欲而指向宗教体验，直到更为直接地以性欲行为为兴趣中心的形式。神秘主义派诗人对此兴趣尤为浓厚，因为《雅歌》在他们笔下形象中占重要地位。例如，圣·胡安·德·拉·克鲁兹把《雅歌》第三首中新娘于夜间寻找心爱的人，与心灵在"黑暗之夜"沿着一"秘密梯子"（secreta escala）向上帝处攀登联系在一起。

亨利·沃恩根据《雅歌》用英文写成一首非常漂亮的宗教诗，题为《新生》，收为诗集《火石》[②]的首篇。诗中的叙述人开头讲到自己爬错了山，山顶上见到一个标尺，能测量快乐和痛苦。于是人们把他送到一处花园。这是"处女地"或"雅各的床"，那里有一大群人，有些醒着，有些在睡梦中，都在期待香气或风吹进花园去，诗在结尾处引用了《雅歌》4:16。

在圣·胡安·德·拉·克鲁兹和沃恩的作品中，主要的形象都写上升；而下降的形象则往往联系到房事时男在上、女在下的常规，因而总把天与男人联系在一起，而地则与女人联系起来。在《失乐园》的形象中，整段整段的文字

① *An die Madonna*，发表于1803年。

② Henry Vaughan（1622～1695），英国诗人，*Silex Scintillans* 是其主要诗集，于1650和1655年出版。

将亚当比作雨，夏娃比作花。这类形象的一个中心主题，是“道”（Word）之降临于“圣母”（Vivrgin）[1]，如见于中世纪一首精巧的诗：

他悄没声地
走近其母亲的地方，
犹如四月的露水
落在青草之上。

我们注意到，据希罗多德记载，巴比伦和艾克巴坦纳[2]的大寺庙，其顶端都设有一间卧室，替神选中的新娘被安顿在这里，等待其新郎神的降临。研究神话的学者将此说与达那厄[3]的故事联系起来：她被囚禁在一座高塔上，宙斯化为金雨也即隐喻中的阳光与她幽会。因此，达那厄可以说是圣母的一种类型，正如弗兰西斯·汤普森在《马利亚升天》一诗中所写的：

我是四大河流的源泉，
灌溉着往昔的伊甸园；
我呼云唤雨，对准一人，
便是沐浴于金雨的达那厄。

庞德在第四诗章中，提到达那厄以后，便谈起有人在队列中持一中世纪的圣母画像，他将二事等同起来，依据

[1] 弗莱言外之意，是指男性降到大地母亲上。
[2] Ecbatana，西南亚古国 Media 的京城。
[3] Danaé，Argo 国国王 Acrisius 的女儿，主神 Zeus 化为金雨强奸她，生下儿子 Perseus

China

的是他那个“并列便是隐喻”的原理（《代码》56页）。与此不同的是，丁尼生《公主》一诗中“现在大地达那厄整个儿躺在星空之下”这行，使我们重又回归到原始神话中男性象征天空和女性象征大地的形象。

有一种引人注目的我们通常称为“典雅爱情”（courtly love）的传统，也覆盖了起自感情升华直到坦率流露情欲的范围。就升华的理想而言，情夫思慕其情妇，出于无可非议的百般钟情，却不接触她的肉体，不涉及求婚的要求。但丁的贝雅特丽齐和彼德拉克笔下略有不同的劳拉为确立这一模式起到很大作用。这两位诗人所写主题的主要方面都体现为爱情战胜死亡，因为即使情妇死去，情夫对她的爱恋丝毫不减。在14世纪英语诗《珍珠》[1]中，也出现近似的关系，不过情节涉及父亲与其女儿。

但是的确还有大量不追求升华的爱情诗歌，例如《玫瑰传奇》的结尾处描写对一塔楼的猛攻，总的情调如此露骨，必定是维多利亚时代一名英国译者对原诗中更加温和的收场进行了删改。事实上，可以说是中世纪的一些诗人决意要把情欲强加到本来不喜好色情的文化传统上的：这些诗人主要利用维吉尔和奥维德，也利用柏拉图的作品（指柏拉图关于爱情的对话尚未经过15世纪的菲齐诺[2]等人探索之前的情况）。用英语描写情欲和狂迷，主要集中在伊丽莎白时期的诗人。我们曾提起多恩的诗作《恍惚》，这大概是说明性爱诗歌所固有的悖论的最明显的例子，即如同《创世记》2:24所说的“二人合为一体”，而最终两人身体

---

① *Pearl*，1350－1380年间英国无名氏写的短诗，写一父亲在年仅12岁便死去的独生女儿的葬地上徘徊，他恍惚中跳入一河想去见已成人的女儿，便忽然醒过来了。

② Marsilio Ficino（1433－1499），意大利文艺复兴早期的哲学家

重又分开。那个时期的诗歌中经常把男女两性结合称为"死亡"；在莎士比亚的诗作《凤凰与斑鸠》中，按照"理智"（reason）的说法，也出现类似的死亡，尽管读者会设想，这里所指并非通常的死亡。

莎士比亚笔下这两只飞禽，一只红色，另一为白色，多半在情人节双双交尾（或发生其他的事）。在炼金术文学中出现类似的形象（只是把两种颜色颠倒过来），其情节的高潮是红国王与白王后的婚配。我承认自己并不十分懂得炼金术文学，但是它强调"神秘的结合"便令人十分清楚，而且这种强调以不同的伪装形式出现。例如，刘易斯·卡洛尔[①] 在小说《镜中世界》结尾时向读者提问：这个故事是讲红国王关于艾丽丝的梦，还是讲艾丽丝作为焕发青春的白王后在做关于红国王的梦呢？我在上文提到丁尼生《公主》一诗中那首流露强烈情欲的歌，其开头那一行正是"一会儿红花瓣闭合了，一会儿白花瓣也闭合了"。

我们提到，耶和华文本的《创世记》中，也如同柏拉图明确提及的那样，介乎这个世界与一个更高的世界之间，存在着一个"爱"和"美"的梯子。这则故事接着便讲到人们如何堕落或下降到一个具有道德及自我性意识的更低的世界。我们又指出，这一堕落的特征之一，在于确立一个族长制社会（"他将统治你"）。另一特征则是人们从天堂乐园般的生活方式下降到以农耕为生的状况。然后《圣经》故事又描绘了形形色色的性的形象，其中有两个涉及本章的讨论：一是个人象征着男性，群体象征女性；另一是中心象征男性，周围则象征女性。前一个形象的明显例子是

① Lewis Carroll（1832－1898），即《艾丽丝漫游奇境记》的作者。

把基督教徒们，也即受到赎救的群体和基督的耶路撒冷或以色列描绘成基督的新娘。《旧约》中的情况也一样，以色列虽通常是上帝的儿子（《出埃及记》4:22），有时却成了新娘，或如《何西阿书》和《以西结书》（16）中所载，成为一个不贞的妓女，后来受到宽恕，重获宠爱（《代码》141页）。就这层关系讲，按照伊甸园故事中夏娃不仅是妻子原型，也是从第一个人身上取骨肉造成的说法，妻子与女儿之间就不存在差别了。在弥尔顿作品中，亚当称夏娃为“上帝和人的女儿”。弥尔顿还写下著名的或曰名声不佳的诗行“他仅为上帝存在，而她为了上帝还成了他身子一部分”[1]，这种描写十分确切地反映了基督与受他赎救的新娘的关系；弥尔顿显然感到，亚当在堕落前，对待夏娃也采取这种态度，恐怕也会以同样态度对待不曾堕落的亚当一家人，尽管这样一家人从未出现过。

关于中心和圆周的形象很清楚地体现在《启示录》的最终场面，新耶路撒冷城是新娘，城中央的寺庙是新郎，不过此时只有基督的身体而不再存在叫做寺庙的地方。重建的花园与园子中央的生命树，也属这类形象。

《新约》编写过程中，可能掩盖了其他一些这一类形象。约翰在其福音书第20章关于耶稣复活的记载中，讲到彼得和另一门徒（显然指约翰本人）向基督的坟墓跑去，发现墓已是空的。这段情节很像是硬加进去的，其作者便是添加第21章的那个人，此人也急于想提到彼得和另一受耶稣所爱又明显即是约翰的门徒。如果这一段话确属外加的，那么四部福音书中关于耶稣复活的记载都提到在复活节第一天早晨，仅有一些妇女聚集在坟墓前，按我们提到

---

① He for God only, she for God in him.

的前一个形象，这些妇女便成为后来作为新娘的群体的萌芽。当抹大拉的马利亚在第15章中谈起耶稣“便是那园丁”[1]后，我们所追溯的形象模式便足以说明她的提法是正确的，因为她本人正是园子的一部分。

诚然，我们翻开《圣经》从《创世记》读起，便见过象征着男子的上帝首先创造一个显然属男性的人，接着一反生儿育女的常规，从该男人身上抽取骨肉造出女人，然后规定由男人支配女人，因为夏娃率先按毒蛇的引诱行事，接着我们所面对的，是一片疯狂的族长统治的景象。如果关于《创世记》反映了族长制部分地否定了其前面的大地女神的祭拜一说是正确的话，那么我们还应当考虑问题的历史背景。但是从整部《圣经》的视角来看，情况会显得十分不同。

首先，堕落是从伊甸乐园式的生活最后变成一种农业生活方式。我在《伟大的代码》一书中，就《圣经》中启示形象画了个图表，其中树木和木源等宜人景象属于伊甸般的生存环境，而收获和葡萄则是农耕生活的形象。与《雅歌》中的新娘有关联的形象是宜人的田园；而收获的形象则应从《路得记》中寻找，那书中集中了《圣经》中许许多多关于妇女的主题。

在《路得记》的故事中，讲到以色列女人拿俄米(Naomi)跟随丈夫前往摩押，两个儿子在该地死去后，她便孤苦一人回到伯利恒附近的老家。她的儿媳路得(Ruth)是摩押地方的人，坚持一定要陪伴她回老家去；在当时情况下，儿媳这一行动是非常勇敢又忠心的。路得便到拿俄米的一个亲戚、当地一农场主波阿斯的地里去“拾麦穗”

[1] 《约翰福音》15:1，原话为：“我是真葡萄树，我父亲是栽培的人。”

China

(gleans)；拾麦穗是以色列法律准许穷人们求生的手段。波阿斯立刻被路得的姿色吸引住，长话短说，最后便娶了她。隔了许多年后，她便成了大卫王的曾祖母，所以《路得记》之于大卫的关系一如《雅歌》之于所罗门，虽说远不及后一种关系那么密切。

尽管如此，围绕着收获的那些丰饶、繁殖的形象却比《雅歌》中的形象更为具体，与世俗凡人的关系更加密切。当波阿斯喝醉酒躺倒在收割场上后，路得过来睡在他的身旁，请他用衣襟盖住她，这一情节好像取代了一种更为原始的习俗，即把在收割地里交媾作为一种象征丰裕的仪式。这种与丰裕、繁殖神话及仪式的密切关系部分地反映了这一故事在文化上的演变，不一定就标志着从该故事直接继承而来（见《代码》35页）。另外，它还告诉我们有一种更加原始的故事，即由女人去寻求情郎，尽管我们所掌握的故事中冲动主要来自另一方。济慈在一封信[1]中提到发现海伦是个无赖、克莉奥佩特拉是个放荡女人而路得是个“有心计的女子”时深感快乐。这种快乐之产生，也许部分缘由是见到，除了使这类故事适应于一种男子主宰的文化外，它还存在一种更朴质更早期的形式。

路得的故事中涉及的一个主题是娶寡嫂为妻的风俗，摩西法典中将它作为在族长制社会中保护寡妇的一种办法规定下来。当一个男子死后，其兄弟或其他近亲中的一人有义务娶家中这名寡妇为妻，使她得以保持如生动的法语所说的 femme couverte[2] 的地位。讲解这一风俗最出色的，是关于雅各儿子犹大的儿媳他玛（Tamar）的故事（《创世

---

① 1818年7月2～4日致芳妮·济慈的信。

② 在法语中，femme couverte 一语双关，既可理解为“受到保护的女人”，也可作“有人与之交欢的女人”讲。

China

记》38)，犹大的名字后来还用来命名他后裔的部落。据说他玛的丈夫珥（Er）心很恶毒，上帝将他杀死；于是由家中次子俄南（Onan）娶她为妻；西方语言中有 onanism 一词，指同床时"泄精"在地，便是由俄南拒不为其兄生后代所采取的办法而来的。可是上帝同意这一风俗，他也把俄南杀了。他玛本应再嫁给家中三子示拉（Shelah），但婚事取消了，大概因为到了那时她已变成个不祥之兆。于是他玛乔装成一名（寺院的）妓女，设法去勾引犹大本人。犹大中了计，但当后来获悉他玛曾真的当过妓女，他根据自己那把岁数的双重标准，毫不在意地下令要把她烧死。于是他玛才表白了自己的计谋；从寡妇应由家中人再娶的法律讲，她的乔装是合情合理的，所以犹大娶她为合法的妻子，从此他玛和后来的路得一样，都在国王大卫的嫡系族谱中占有先祖的地位。

波阿斯显然感到对守寡的拿俄米也负有再娶她的责任，但他却改为娶路得为妻，因为他明白没有一更近的亲人会提出娶路得的要求。他这样做的动机显然想给予路得以以色列寡妇的合理身份，不致使她沦为仅是异乡人。他玛的故事的意义则已由公众的评论点明了："愿你的家也像他玛为犹大所生之子佩勒斯的家一样"(4:12)。

路得故事的第二个主题涉及晚年得子，当一女人因年老不能生产后，自然应作为一项特殊照顾准许她得一儿子(却不见记载有满足生女儿要求的)。这样的例子计有：撒拉为亚伯拉罕所生之子以撒（Isaac）；撒母耳（Samuel），是哈拿（Hannah）多次祈祷才得的儿子；在《新约》中，施洗者约翰也是以利沙伯（Elizabeth）晚年才喜获的儿子（《路加福音》1）。撒拉（Sarah）不相信自己如此高龄还能生儿

子，大笑不止，便给所生儿子取个义为“欢笑”的名字[1]；以利沙伯的丈夫撒加利亚（Zechariah）问前来报信的天使：“我凭什么可知这事呢？”天使使他变为哑巴作为惩罚，直到儿子生下来才又会说话。（隔了几行后，天使加百利对马利亚说，她虽是童贞女，但她将获一子；马利亚便问：“这怎么可能呢？”但她的话并未招来不测。显然，天使们的脾气是互不相同的。）

路得还是个年轻女子，但当她生下儿子后，四邻的妇女在祝贺时却十分奇怪地说：“拿俄米得了儿子了”（4：17）。且说这则故事的一个方面，是反映拿俄米一生中的一系列坎坷遭遇，流落他乡，返回家园及重又恢复社会地位，她的故事变成了以色列历史的缩影。路得本人在这个未加置换的故事中实际便是年轻化的拿俄米，这母亲变得更加年轻，当了新娘。事实上，每则晚年得子的奇妙故事都意味着某个经过置换的年轻化的主题。

第三个主题，是清洗了新娘名声上确实存在或属莫须有的污点。他玛被指控犯有通奸罪，险些遭到焚死的结局；苏珊（Susanna）受到长辈们的诋毁，是但以理（Daniel）替她进行了出色的辩护；圣母马利亚生耶稣的经过，也隐含着相同的主题（《马太福音》1：19）。路得是摩押族人，对《旧约》中人们关于异族通婚的矛盾态度说来，她的身份实际构成一个道德上的污点。在以斯拉（Ezra）和尼希米（Nehemiah）时期，所有带异族妻子回到家乡来的犹太人都被迫把她们休了；所以人们经常认为把路得列入大卫的族谱，具有更为开明的政治意义。摩西和约瑟（Joseph）都是娶异族妻子的；甚至象征着以色列族母亲的拉结（Rachel）

---

[1] 在希伯来语中，Isaac的意思是“他笑了”。

在嫁给雅各时，还偷走娘家不像属以色列族的神像（《创世记》31）。不过摩西的结婚曾遭到他身边人们的谴责；而对约瑟娶埃及女子亚色拿（Asenath）为妻一事，有一部圣经伪作[①]为她粉饰，说她在嫁人以前已神奇地皈依基督教了。人们向来还提到所罗门的可怕例子，其异族嫔妃说服他为摩洛[②]等神建筑寺庙。《诗篇》第45首显然是庆贺一位以色列国王与一推罗（Tyrian）公主的婚典的，诗中规劝公主要忘却自己祖先的一切。

在以色列族所仇恨的许许多多异邦中，摩押人和亚扪人（Ammonites）名列前茅，他们的子孙过了7代[③]也不得为以色列社会所接受（《申命记》23:3）。罗得（Lot）乱伦，与自己的两个女儿同床，分别得一子，一为摩押人的始祖，另一为亚扪人的祖先（《创世记》19），这则故事实际上是对再娶寡妇习俗的戏谑性模仿。所以，路得的摩押族身份保持下去就意味着伤风败俗，尽管后来《旧约》成为宗规后，必然会有评论家出来解释，说什么《申命记》的律法并不适用于妇女。

在《雅歌》中，有些出于新娘之嘴或与她有关的话，若不假定属异邦或为当时风尚所不容的话，是很难解释得通的。例如，我们读了以下内容会感到费解，一是她说“我自己的葡萄园却没有看守”，二是她梦见自己在外出寻找情郎时挨了几名守夜人的揍。新娘说，她“虽然黑，却很秀美”：此话的意思可能仅指她常常外出叫太阳晒黑，因而显得可谓是“体态丰盈”。但也不无可能真的指“黑肤却很秀美”，旨在点明她出身于南方。按照后人附会《雅歌》

---

① 《旧约全书伪作》卷Ⅱ，第177页起。

② Moloch，腓尼基人的火神，以婴儿为主要祭品。

③ 原文作“10代”。

China

系所罗门所写，所以历来一向有人将新娘与示巴（Sheba）女王也即耶稣所说的“南方女王”联系起来。《民数记》（12）中说摩西的妻子西坡拉（Zipporah）是个古实人（Cushite），通常都指埃塞俄比亚人（钦定英语《圣经》便是这样译的），不管古实是否确指那个国家。

异族异邦出身构成一种道德上的污点，这一主题与我在其他著作（《代码》142 页）中提起娼妓受到宽恕的主题存在一定联系。《马太福音》开卷时所列耶稣的家谱中，提到波阿斯的母亲名叫喇合（Rahab）（1:5），这是未见其他地方记载的。许多评论家认为喇合便是名妓耶利歌（Jericho），如此说确实，只有《新约》中两次赞扬她是按信义行事的典范（《希伯来书》11:31；《雅各书》2:25）。在《天堂》篇（ix）中，喇合是属于维纳斯圈子中的人，出现在大地阴影的边沿上。

与此相反的主题，则是关于以色列妇女击败以色列敌人的主题。这类故事中最有名的便是波斯国王的王后（也可能是妃子）以斯帖（Esther），她将犹太族胞从种族灭绝中拯救出来，从而战胜了敌人。犹第特（Judith）的故事和底波拉（Debora）之歌中更进一步扩展的雅亿（Jael）的故事，虽讲得较为粗略，却是这类故事中更为生动有趣的。

世俗文学，从民间故事到我们时代的小说中，都可见到通常涉及女主人公焕发青春或革除某种不良作风的主题。乔叟的《巴斯妇的故事》是尽人皆知的例子，同一道理也足以说明为什么莎士比亚的《驯悍记》尽管渗透了荒唐可笑的歧视妇女的观念（当然，即使在当时，人们也并不十分当真），直到今天还是一出不错的戏。在希腊的新喜剧中，如果女主人公虽被一贵族家庭抛弃或从那样的家庭中劫持走，但只要如今不是卖淫的女奴或牧羊女，便可嫁给

China

主人公，笔者曾经常提到这一主题：在《冬天的故事》中，这一主题十分重要。但是我认为哈拿（Hannah）在终于生了儿子撒母耳（Samuel）时那阵胜利的歌声中，就蕴涵了这类主题更重要的方面：

> 耶和华使人贫穷，也使人富足；使人卑微，也使人高贵；他从尘土里抬举贫寒人，从粪堆里提拔穷乏人，使他们与王子同坐……（《撒母耳记上》2:7～8)。

这一主题重又出现在尊主颂（《路加福音》1:52～53）中，它多少是模仿哈拿之歌的（《代码》183页)。

以上所述告诉我们，《路得记》等处所集中反映的主题，涉及《圣经》历史上妇女的地位，如寡嫂由小叔再娶和晚年奇迹般生子，它向我们揭示社会的一面，即妇女形成类似无产阶级的队伍，在敌视她们的世界中，沦为忍辱负重、惨淡苟存的被剥削群体，她们期盼能获得解放。总之，就像以色列人有待最终从埃及的压迫下解救出来一样。强调寡嫂再嫁，又频繁提到寡妇，使我们更深地意识到寡妇在一定程度上象征着以色列遭受放逐的形象（《耶利米哀歌》1:1)，或更全面地反映了人类在历史上的地位。贯穿于《圣经》全书，都有孤苦伶仃和遭受胁迫的妇女，她们随时都有失去保护的危险，从《创世记》21的夏甲(Hagar）到《启示录》12的头戴星宿冠冕的产妇，不胜枚举。在这两个例子中，产下的婴儿也难以存活。这种男女关系中所包含的具有革命性的一面向我们提示，父权或族长制的统治地位最终会走向反面，但不是变回到母权制，而是进入一个使人人都平等的博爱社会。女子身体是花园的比喻在这里依然适用，因为自然界也在受到开发利用，

China

它既带来果实，又具有忍耐性。

我以前曾谈起撒都该人[1]向耶稣提出的关于婚姻的问题，这一问题实际上涉及灵魂世界中寡妇是否再嫁族内的人。假定一名妇女一连嫁给某族的7个男人，“那么，这7人都复活后，谁是她的丈夫呢？他们生前都娶过她”。耶稣的回答是“人从死里复活，不娶也不嫁，就像天上的使者一样”（《马可福音》12:25）。这里有三点值得注意。第一，撒都该人说人不能起死回生，他们的怀疑论调显然会遭否定，可是由于耶稣还活着，而基督教学说也说，直到耶稣才获得复活，那么这个教派的论调是对头的。也许写这部福音书的人头脑里还想到一种基督教义未曾掌握的复活。第二，耶稣回答的核心很可能是拒不承认他们都“娶过”她这种说法。第三，虽然许多人会认为结论显然是说天使无性别之分——正如多恩所说的“不能生育的众天使”——但这并非必然得出的结论。

在《失乐园》中，亚当直截了当地问拉斐尔，天使们究竟有没有性爱，尽管拉斐尔脸红，不予回答便匆匆跑开，但十分明显，亚当和弥尔顿本人都不相信天使们不生儿育女。根据该史诗的观点，神祇们什么时候愿意，都能改变性别（i，423），又由于天使有老幼之分（iii，636），所以听上去仿佛尤修拉·勒·根[2]在《黑暗的左侧》中那样的安排从表面看很接近弥尔顿的想像。布莱克也许想到斯维登堡著作中某些思考或想像，才讥讽地指出，在永恒的来世中：

① Sadducees，古代犹太教中以僧侣、贵族为主的教派，只承认摩西律法，而不信口头传说的律法，也不信灵魂永生、肉体复活。

② Ursula Le Guin，著名科学幻想小说家，她作品的人物无性别，人们不知其为男人还是女人。

China

人与人从头到脚紧搂在一起，

任何傲慢高憎都无法悄悄地乘虚而入。[1]

在叶芝的诗品中反映着类似的思考，其中一首颇富情趣，题为《所罗门与女巫》，其前提是一次完美的性交就能恢复往昔的黄金时代。可是，看来情况仍不完美，于是诗的末一行出现王后的呼唤："喔，所罗门！让咱俩再使一把劲吧"。这里有两点可以注意。一点是，我们发现，在这里，就像在其它地方一样，将性的经验包括在爱的梯子与将它排除在外的人们之间，依然存在观念的分歧。另一点是，布莱克的话至少提示我们，他认为神灵世界中的性更接近于多形态性而不是以生殖为中心。

这后一说依次又接近关于爱之升华是回归到童稚时代与母亲狂喜结合的状态，或者，用更为传统的宗教语言来说，是一种对已丧失的伊甸乐园的留恋。我们从沃恩和特拉赫恩[2] 的诗品，尤其从华滋华斯的《颂不朽的暗示》中，都会遇到关于童年是一种非我们成年生活所能达到的更接近于伊甸生活的天真无邪状态，我们还记得，但丁在攀登炼狱中的高山时，其实在时间上是往后退，退到自己像未曾堕落的亚当的儿子般的童年。迪伦·托马斯的《蕨山》是一首采用同样手法的现代诗，若从我们所探讨的形象考虑，我们会毫不惊讶地发觉该诗中回荡着《天使传报》(*Annunciation*)、《马利亚赞歌》(*Magnificat*)、《雅歌》，当然还有伊甸园故事本身的声音。在诗行 "And honored

① 见《耶路撒冷》一诗 69。

② Thomas Traherne（1637～1674），英国诗人。

China

among wagons I was prince of the appple towns"（我在篷车中享受荣誉，成了苹果城的王子）中，我们必须聚精会神，才能发觉《路加福音》1:28 和《雅歌》2:5 的回声，但这种回声确是存在的，钦定英译《雅歌》将 wagons 改成 flagons（酒壶），押的是相同的韵。

因此，对爱的追求的一个始终不变的形式是像孩子一样去与爱之神认同，不论是躺在母亲怀抱中的幼年耶稣，还是在维纳斯身旁嬉戏的少年丘比特。据说早在苏格拉底时代，厄洛斯既是最年幼又是最年老的天使。我在其它场合（《代码》156 页）曾指出，俄狄浦斯的追求是基督追求的悲剧翻版：叶芝的许多象征主义手法便是以这一观念作为基础的。俄狄浦斯杀死其父亲，又娶自己母亲为妻，这一形象与基督形成对照，基督是平息圣父上帝的怒气，拯救了新娘，从象征而言，新娘十分近似母亲，这一点我们已谈过了。

三

将基督与俄狄浦斯进行对照，可以揭示关于性形象的另一侧面。在前一章中，我们已见到，雅各所梦见的梯子以及关于天地间联系的类似形象，产生了通天塔这一魔怪式戏谑模仿。通天塔结果变成指帝王统治的兴衰更替，历代都把这类兴衰循环描绘成命运之轮。向爱和美的升华同样产生魔怪式戏仿，那便是施虐与受虐狂的交替，既可能是女人主宰男人，也可能是男人主宰女人，这里，通常依然保留大自然与妇女之间的隐喻关系。

无论在本书还是在《伟大的代码》中，都说明《圣经》中的上帝象征着父亲，部分原因在于自然界象征着母

China

亲，我们必须剪断与母亲的脐带才能生下来。当母亲是大地之母时，就存在对大地女神的崇拜，表明人类社会处在胚胎状态中，人的生、死及再生都以不同形式束缚在自然界的循环之中。亚当堕落后，他至少处在向自然循环回归的半途，《创世记》中有两个情节说明这一点：诅咒"泥土"（adamah），第一个人（adam）起初便是用泥土捏成的；诅咒毒蛇，它能蜕皮，这就奇妙地象征着死亡和再生的循环。

罗伯特·格雷夫斯的《白色女神》根据希腊罗马资料，粗略地重构了对大地女神周而复始现象的膜拜。他还写了一首题为《冬至日致胡安》的诗，与上述主题关系更加密切，诗中白色女神选中了"真正的国王"，并在春季与他婚配。到了秋天，他被抛弃并沦为祭品，因而女神在冬季得以恢复青春和童贞，把去年的事抛到脑后，准备开春时再寻找新欢。构成这则神话的基础，显然便是如下的对照，即一方面大地内隐藏着无穷尽的肥力，另一方面从土地中生长出来的东西却是暂时的，秋收时即被刈割了。

在格雷夫斯看来，像《雅歌》那样描写婚配的绝妙佳作属于上述循环的一种情况；写难以捉摸、可望而不可即的海妖（sirens）的诗篇属另一种情况；而写冷酷狠心的情妇玩弄其情郎生命的诗，如民谣中的巴巴拉·艾伦或童话故事中的后娘，更属又一种情况。伊丽莎白时期的爱情诗基本上都异口同声地诉说情妇的狠心和孤傲，有些情妇是自始至终不可捉摸，或像马韦尔笔下"卖弄风情"却若即若离的女子。这些不可思议的虚伪女人中，有的甚至收集情郎的尸体，如英国诗人坎比恩诗歌《你的归宿只能是阴暗的地下》提到的贵夫人。那个时期的甚至自古至今所有文

China

学中，将这类人物刻画得最触目惊心的要推莎士比亚笔下的克莉奥佩特拉：我们最终见到她胸口一条小毒蛇，显然已咬死她，但又可能她是入睡了，准备“再去勾引个像安东尼那样的人”。

浪漫主义时期和后来的诗人们也十分偏爱对“祸水精”（femme - fatale）形象的刻画，例如雪莱诗歌中的墨杜莎（Medusa）和奥斯卡·王尔德等作家笔下的萨洛梅（Salome），后者还捧着被砍下的施洗者约翰的脑袋，这些祸水精都演出一场场扼杀男子汉的戏。济慈的诗作《无情的美女》[①]虽写自己的主题，但其标题却借自中世纪一首无妨大雅的诗；他在这诗中向我们展示一个集中了倒霉情人的地狱，其背景是一片贫瘠无收的凄怆景色。波德莱尔诗歌中那些魁梧的黑肤女人则使这种形象接近于茫无意识的自然环境了。热拉尔·德·内瓦尔[②]的诗《奥鲁斯》（*Horus*）使我们又回到格雷夫斯那种神话的语境：女神艾西丝（Isis）在与一年迈国王同寝时，突然弃他而去，另找一年轻搭档。我们也会料想，“祸水精”有时与堕落后的夏娃存在联系，这样的联系出现在瓦莱里的长诗《毒蛇素描》中（它也构成《年轻的帕尔克》[③]复杂线索之一）。对这类情况，我们同样不能借口是个别作家在厌女症支配下的古怪心理而加以忽视。

白色女神经常以象征劫数的三姐妹形式出现，如希腊神话中的命运三女神，斯堪的纳维亚神话中的诺恩（Norns）三姐妹，诺恩姐妹分别等于过去、现在及未来三个时间。

① *La Belle Dame sans Merci*.

② Gérard de Nerval，法国画家、诗人。

③ La Parque 是主宰生死命运的三女神之一。

就空间而言，正如济慈所言[1]，白色女神管辖着天、地及地狱，是格雷夫斯所说的“三重意志”，即月亮女神辛西娅、森林中的狩猎少女戴爱娜，和地狱女王海克蒂。女神以红色和白色表示爱，以黑色表示死亡。在英国文学中，最令人强烈想起“三重意志”的诗篇是丁尼生的《看守金苹果的众姐妹》（他未将这首诗收入自己全集，事后又甚后悔，也许他想起它就害怕）。诗中写到三个姐妹与一条龙和一名叫“长庚父”（Father Hesper）的人共同看守着一个金苹果，以防某个东方入侵者抢走它，这东方入侵者显然指人类的文明进步。三姐妹非常担忧，一旦苹果被偷走，“世界会变得聪明过头”，从而为掌握足以征服人类的奥妙而欣喜若狂：

> 世界遭到人与剑的毁损，
> 但金苹果却高悬于海上。

可是不断从东方逼近的光明又使她们充满了沮丧。

布莱克称白色女神为“女性意志”，在他的诗篇《遐想者》中出现一种与格雷斯夫有所不同的循环，更接近维科的历史循环观：诗中描绘了文明的一系列循环现象，总的景象是包括一个男人代表人类，一个女人代表自然。他俩的关系经历母与子、新郎与新娘、父与女三个阶段，男的渐渐衰老，而女的却日渐年轻；但是三种关系都不是名副其实的。母亲的形象在先知书中叫蒂尔扎（Tirzah），是一个老奶妈：她其实是大自然之母，使人类十分局限地把我们世界中人的诞生理解成一次毁伤。新娘的形象也不是新娘，

① 见十四行诗《致荷马》。

而仅仅是“迫使就范”以博得丈夫的欢乐，这是对《雅歌》的一种魔怪式戏仿。女儿的形象则是个从壁炉底里跳出来的丑丫头。到了这时，头一个女子便退出循环，男子形象重又去寻找另一女子，由第二个女人来开始新的循环。

诗的第二部分写得很神秘，我们根据布莱克在先知书中更为详细的描写，也许对它能有一点了解。布莱克明白，不仅剥削人的劳动违背道德，无限制地开拓大自然也是错误的，在人与自然的关系上同样存在主人与奴隶的矛盾关系。人类越是“征服”自然界，他们便越会沦为封闭的自然秩序的奴隶，用布莱克的话说，自然秩序最终会打发“他们去糊弄娃娃”，然后重又开始整个不可捉摸、令人落空的循环。在叶芝的《鲜血与月亮》一诗中，有一个圆锥形塔楼变成个阴茎，指向洁白无瑕的月亮；身溅鲜血的勇士的力量和智慧构成一种循环，勇士虽常常死于中年，但智慧仍是“死者的性能”，遗憾的是月亮并不在这一循环之中。

与这一变态神话心理密切关联的是如下主题，即一个女人出卖英雄或为他们带来不测的灾难。参孙遭到大利拉的出卖，是《圣经》中一个重要的例子。这种传统在神话中的依据，在于英雄们都缺乏受女人唆使的灾祸所象征的那种必要的老练圆熟。赫克勒斯和阿喀琉斯都曾有过受女人支配的经历，而阿喀琉斯宛如孩子般依赖其母亲的情形在《伊利昂纪》中描写得很清楚。莎士比亚笔下最大的“勇夫”（macho）科利奥兰纳斯同样是受到母亲严格管束的，战争的逼人气势看来总是伴随着爱情的似水柔情，后者迟早会将毁灭的力量变成自我毁灭，因为战场的后面便

China

藏着瓦尔基里[1]，她正在选择阵亡者。

但是这种施虐－受虐狂的关系是很容易倒过来的：尽管有过大利拉和德伊阿尼拉[2]这样女人，我们也见到过伊菲格涅亚[3]和耶弗他的女儿这样两个沦为男子异想天开念头的牺牲品的女子。耶弗他女儿的结局（《旧约·士师记》11：40）告诉我们，她的坟墓变成了供妇女们一年一度去祭祀和哀哭的场所——这种具有更广泛社会意义的事件是由传统轻率许诺的故事演变而来的。西方文学传统向来都以男子为中心，而且随处可见到一些女主人公遭到硬心肠情郎的出卖和摧残。这些女子采取不同的反抗，既有美狄亚(Medea)[4]的残暴，又有奥菲莉娅默默的自尽。

现代文学总的说来，似乎确认了克尔凯郭尔对莫扎特乐曲《堂·乔凡尼》的出色分析[5]，即认为性爱审美应该纳入应有的限制中，若将性欲作为目的去追求，势必要去占有对方肉体而不是仅仅婚恋，结果便必然在施虐－受虐的循环中彻底毁灭。有些弗洛伊德派学者（并非弗洛伊德本人）建议人们抛弃关于自身性行为的内疚感，从而回归到天真无邪状态，这是不足一提的过分简单化，因为性关系上的欲壑难填具有更深的根源，并非这类办法所能奏效的。《雅歌》告诉我们，爱情如死之坚强，但接着又补充，妒恨如阴间之残忍；根据诗人们的见证，性关系本身是与“自我”

---

① Valkyrie，北欧神话中奥丁神的侍女，奉派去战场选择合格的阵亡者，将他们列入瓦尔哈拉殿堂。

② Deianira，赫克勒斯之妻。

③ Iphigenia，阿伽门农的女儿。

④ 希腊神话中女子，精巫术，帮助伊阿宋获取金羊毛后与他私奔，生了两个孩子。伊阿宋因她残暴而遗弃她，另找新欢格劳丝，美狄亚将格劳丝毒死，也杀死亲生子女。

⑤ 见《非此即彼》(L.M.斯文森等1949年英译本)，35页起。

China

(ego) 的张力分不开的，具体表现为个人的占有感和本能的惊恐不安。

一如前一章中关于智慧的神话那样，在爱情的神话中也包括三种成分。首先是魔怪式戏仿，也即生动表现于狠心情妇或祸水精的模式中的妒忌、占有循环，女人通常总是压制男人，至少作品出于男人之手时如此。其次是使神话适应意识形态，其传统的形式用父权和母权关于禁忌乱伦的形象及隐喻去主宰一个社会机构，并尽量从两性关系中提取精神方面的活力。性生活受到严格一夫一妻制的节制，它之存在被认为主要为了生儿育女（尽管有时还包括十分令人厌恶的话“摆脱世俗欲念”）。本章所述主题变体涉及的首要关切问题当然是性的问题，而且就人的关切而言，真正重要的是两性生活本身，而生育子女则是其副产品。于是才产生由神圣婚姻（hierogamy）所象征的真诚神话，这种婚姻具有几个不同的方面：

其中第一个方面便是亚当与夏娃在伊甸乐园中缔结神圣良缘，不用说，当时他俩是别无选择的。在福音书中，耶稣将这种终身不渝的爱情规定为人类婚姻的神话范式（《马太福音》19:6[①]）。这样的范式有别于纯由生理反射驱使的胡乱私通和男女依然保持不同个体的婚配。在现实生活中，两性的结合主要依赖于机缘，而为追求每桩婚姻都必须是神圣的理想，又严重地歪曲基于机缘的法律——至少这种情况或多或少地为弥尔顿主张离婚的论证提供了前提。在文学中，一夫一妻的范式始终见于老式喜剧的传统手法，即小两口子在经历剧中一场场风波后，依然还是形影不离的情侣。

---

① “夫妻不再是两个人，而成为一体了”。

China

不过，《新约全书》中真正的神圣婚姻是指由复活的基督作为新郎与受基督赎救的民众作为新娘之间的婚姻。在神秘文学中，这种关系纯属个人之间的，就像一夫一妻制那样。圣徒和神秘主义者们论述神圣爱情的文章都具有一种强烈的情欲色彩，如果涉及妇女，他们就显得特别刻薄。当弗洛伊德的学说刚开始产生影响时，人们还广泛认为这种情欲色彩一定程度上贬低了性经验的价值，而不能确立如下原理，即精神的爱是由情欲扩展而来，而且并不摆脱情欲。这里，由婚姻所象征的男女合为一体（《创世记》2:24）已升华为心灵的相互渗透了。

但是在《启示录》中，却出现不同的象征方式：新郎拥有许许多多"新娘"（男性的女性的都有），因为新郎基督体现整体或个人的性能，而新娘则体现社会群体的性能。《旧约》中的预示是所罗门对书拉密（Shulamite）的爱情，影射历史上的所罗门（妻妾无数，《列王纪上》11:3 称他有妃 700，还有嫔 300）与示巴（Sheba）国的女王。本章中较早就提到一些诗歌中关于心灵世界中两性结合的欢快思考，是想说明，在这样的世界中，性格具有流动性，多恩在《恍惚》一诗中所描绘的男女二人力图合为一体却总不成功的情况就不会再出现。我们热爱青少年，视其为社会的一部分，便反映这个问题的一个重要方面，我们关切的并非仅仅照料和养育他们，还要教育他们，也即使他们成为社会群体的一部分。苏格拉底从雅典选拔青年，部分地构成了他的教育理想，但是这种选拔中明显体现了性爱的动机。

个人与社会的神圣结合中，隐含着新娘即花园的隐喻，新郎代表人类，新娘代表自然。这种自然观具有一定复杂性，容笔者在第七、八章中探讨。这里，我们涉及的是由《圣经》的伊甸园和《雅歌》所得来的花园和泉源的绿洲般

China

天堂。对自然界十分温顺的一面描绘得如此理想恐怕是不可能的，尤其在《以赛亚书》中把这个世界夸张为豺狼能与羊羔共处（11:6）。但是这却是关于大自然的想像核心，我们应加爱护和珍惜，同时也是开始意识到，剥削自然与剥削人类一样的邪恶。众所周知，《圣经》本身多处揭露了自然界将遭到傲慢的人类主宰的事实，其历史原因我们已扼要陈述了。当我们接触现代一些声称为原始的社会，见到他们非常爱护他们赖以为生的土地时，我们便会醒悟，原来我们传统的意识形态在这一问题上，有许多方面失之偏颇。但是，即使在《圣经》中，把新娘比作花园的隐喻也是与将自然与爱情联系起来的做法背道而驰的；我怀疑，女权主义和生态学在大致相同的时代成为突出的社会问题，绝非偶然之事。布莱克在《经验之歌》的导言中，着重写一位女性“大地”，并称她为“失误的神灵”，因为她包容了第一个凡人和伊甸园。在其他文学作品中，还可见到一些传奇模式，由一男主人公解救一位女子，这女子形象有时如同睡美人[1]的原型一样，令人联想起生儿育女。同样还有一系列神话，包括关于艾西丝的故事，其中拯救者是女性的。处处将天与男子联系、将地与女子联系，如见于《失乐园》那样，这与我们文学的男子中心传统有一定关系。这种传统在一定程度上是一种特定文化的伴随物。如果西部诸犹太民族像埃及神话一样，有过一套一开头就视天为阴性、地为阳性的神话的话，那么相应地，传统也许就不同了。

神圣婚姻另一方面的象征，是以如下事实作为基础的，

---

[1] 西方广泛流行的神话故事，公主被囚禁于森林的一个古堡中，沉睡了100年，后为一王子用亲吻救活并娶她为妻。

China

即厄洛斯是一切艺术的创造者，许多世纪以来，人们一直将自己的生殖力与他的创造力联系在一起。上文曾提到“典雅爱情”，其传统采纳了《新约全书》的一夫一妻理想，可是（至少在早期）却将这种爱情与婚姻分割开来。在这种模式中，典雅爱情的情妇成为一切创造性努力的核心，它使爱结晶为创造的劳动和能量，正如乔叟在几行著名的诗中所言：

人生苦短，学艺消磨岁月，
尝试已不易，攻克更须猛烈，
饱尝忧喜，但望有所突破：
我将这一切都称做“爱”。[1]

爱情的梯子犹如智慧之梯一样，也通向一个既非科学的客观世界又非心理学的主观世界，尽管它向二者渗透；爱情的“宇宙”(cosmos)令我们想起它与“美容”(cosmetic)一词在词源上的联系[2]：即是说，它包含着“美”与“丑”两个范畴。再说，这两个范畴也不是客观的，无法量化，可是又并不像亲切的说法“情人眼里出西施”[3]那样的主观性，因这种说法忽略了社会一致看法在这类情况中所起的作用。正如马修·阿诺德所指出，我们只有在把许多事物看成美好时，方才能充分、真实地理解它们。对此，罗施金和莫里斯作了补充，说是只有把许多人类文明——对他俩说来，尤其是维多利亚时代文明——看成丑

---

① 《家禽议会》开头4行。

② 在希腊词源中，cosmos作秩序、美化、宇宙讲，cosmetic由cosmos派生，作美化讲。

③ Beauty is in the eye of the beholder.

China

恶时，才能真正理解它们。

“美”（beauty）这个词总是承受着很沉重的意识形态压力，人们使用它，一律限于指某事某物外表上挺吸引人，使人们想起这些事物令人感到愉悦或迎合时新的标准。文学批评的进步在很大程度上体现为在越来越多的不同现象、情景和艺术作品中察觉到美。相应地，“丑”便往往成为损毁我们首要关切问题的东西。当然，即使如此，我们也应做出一些基本的区别：饥饿的儿童并不丑，丑的是饥饿现象。在想像力的宇宙中，还有另一些类似的范畴——例如，幽默感也属对现实的一种感受——同样不能按照主观与客观的对立去处理的。康德在《判断力批判》一书中展示一个更广阔的视角，把美的感受与目的论的神秘感（也即创造中抱一种模糊的目的）联系在一起，这种直觉的目的我们无法演示，但是它在我们心中不断埋怨自己被忽视。这样的目的不能说成是人的一种官能。因官能是可演示的，可是20世纪却有不少人草率地试图将目的还原为官能，康德的提法“无目的却具目的性”看来适用于一切艺术作品，这是有别于实用美术的；也许美与目的趋于一致，才能最终解决这个问题。

总而言之，将神圣婚姻理解为“爱”是新郎、“美”是新娘的观念，有助于我们去发现现实性。尽管把“美”这个词用以指一件艺术品、一块地里的鲜花和一个穿泳装的可爱女郎会显得不一致，但以下事实依然不变，即若用华滋华斯的话说，美是我们一半领悟一半创造的东西，它既属于艺术又属于自然。我们关于爱和美的观念的主要环节虽然从柏拉图沿袭下来，但在《旧约》的先知书和四部福音书中也获得关于这一美的世界的出色论述（《代码》76页）。我们发现，就像有了其他神话一样，有了《圣经》

China

后，自己也会进一步去全面认清隐伏在人类创造总体后面的神话情景。我在上文中曾指出，神祇（gods）既是人又是自然力，属于人类本身最早创造的东西。它们之所以不再被《圣经》提及，是因为人类将它们具象化为外在的力量了。但是在文学艺术中，神祇依然存在，随时都能用更新的方式重又强化我们活力和理想的表现。在大大小小的神祇中，为首的是厄洛斯（Eros），虽然他在阿普列尤斯的故事[①]中被莎吉（Psyche）赶走，但是当百鸟争鸣的时候来临时，厄洛斯依然会回来的。

① 见罗马作家 L.Apuleuis（124? -175?）的名著《金驴记》，第 4-6 卷。

China

第七章　变体之三：洞穴

一

我们已经考察了我们这个世界与另一个从隐喻上讲充满强化意识和经验的更高世界之间关系的两个主要方面。一个方面是强调智慧和词语，另一方面则强调爱情与心灵。两个世界的关系总体上是由某种叫“世界之轴”的形式作为象征，它与其他隐喻一起，围绕着人类首要关切的问题，把一切情况陈述得十分真实。现在，我们理应考察一下我们的世界与另一更低世界之间关系的种种形象。同样，我们可在这更低世界中发现思想的扩展和对扩展的魔怪式戏谑模仿，前者与雅各的梯子相对应，像生命之链那样，从意识形态去改变它，后者则与通天塔相对应。

我们还把通往更高世界的两种梯子与《创世记》中关于创世的两种文本联系起来。在耶和华文本关于亚当和夏娃堕落的故事中，“堕落”这一隐喻意味着一种错误的“坠落”。当我们考察一下形成对照的雅各梯子和通天塔的形象后，我们发现后者已变成一种循环的历史观，后来被人们称作命运之轮。在中世纪文学中，人们把悲剧视为主要是

China

一个主人公从命运之轮或类似的高处坠落下来。这一形象几乎不发生任何变化，一直留传到威廉·戈尔丁的《塔尖》[①]。攀登高山和塔楼，通常又旨在写从那里摔下来，也是易卜生作品的中心主题之一，贯穿于从早期的《布兰德》直到《建筑师》《约翰·加布里尔·博克曼》《当我们死而复醒时》等作品中。按照乔叟笔下僧侣的说法，这种悲剧重复了亚当（更严格说是露西弗[②]，属另一主题，容下一章详述）原先的堕落。人类堕落到一个周而复始的世界，在那里，每一生命都以死亡告终，而且惟有变成另一形式，生命才能获得更新。

从《新约》时代直到18世纪，“坠落”的主题所遇到的困难，在于意识形态的引申如生命之链等等阻碍着文学中从隐喻角度去充分开拓它们，因为这些意识形态的东西不容忍有创世时坠落一说。正如我们在但丁和弥尔顿作品中所见到的，坠落的主题仅反映在趋于死亡、坠入地狱。

基督教提出人死后要下地狱并永遭折磨一说，永远是指时间上无尽头，不过时至今日，这种说法已从我们隐喻的宇宙中消失，尽管有些死硬派还在强辩，说什么地狱还在，只是已无人进入而已。我们倒是应该把地狱设想成人们在这个地球上构筑的场所，人类的大部分历史便是在这人间地狱发生的。像但丁所描写那样，地狱也有一些虽十分孤寂却还舒适的郊区，可是到了讽刺文学中，这一切也都无踪影了。我们说地狱在下面，主要的意思是说目前地狱还差劲，不能成为我们生活于其中的世界。

萨特说，他人便是地狱；布莱克则说，地狱正并入贪

---

① William Golding 1964 年出版的小说。

② Lucifer，天使长，因倨傲并率众天使叛乱而被逐出天堂、发配入地狱，才叫撒旦

China

得无厌的欲望的监牢中。这两句话并非相互矛盾：它们讲的是同一种情况，不过分别涉及社会的和个人的方面。地狱是属于一群孤独的人或形状更凶恶的暴徒的世界。那里有他人，却无共同的社会；有独居生活，却无个人空间。弥尔顿作品中的撒旦知道自己坠入的世界是一座地狱，因为那里还有其他造反的天使，但与此同时，他内心又陷入一种克尔凯郭尔称作"闭锁"（shut-upness）的幽闭恐怖症的状态之中。他在提到这点时说"我自己便是地狱"。我们一旦认识到，地狱是我们生活于其中的世界，而且是由于自己堕落或他人邪恶和残酷才被迫陷入其中的，那么通向比地狱深得多的创造性的堕落之路便打开了。这类创造性的堕落同样分为两种，即社会的和个体的。

有一部论述《圣经》以前美索不达米亚宗教的书[①]指出，那时最显著的两大神话主题是神圣婚姻和坠落到更低的世界。那下面的世界便是无人的世界，但并非仅限于死亡：那里的死人始终感受到一种继续生存下去的形式，尽管十分模糊或不实在，总还可叫做死者的**王国**。在《旧约全书》中，同样存在一个下界叫"阴间"（Sheol），一般英译为 grave（坟墓），不过那个概念的内涵要深得多。它更近似古希腊人所说的 Hades（冥府），而不是后来基督教神学所说的 hell（地狱）。

《奥德修纪》第 11 卷中写到从冥府传唤蒂利希亚斯（Tiresias）的情节，类似的故事在《圣经》中也有，即奉扫罗王之令，由隐多珥地方的一名女巫把撒母耳（Samuel）招来（《撒母耳记》28）。不过这段情节与荷马史诗中情节相

---

① 索基尔德·雅各布森：《黑暗的珍宝》（1976），第 2 章。本书前一章的中心主题是神圣婚姻；而由该婚姻所产生的生殖力则采取本章中关于堕落与回归的模式。

似之处远不及其显著的差异。女巫显然已对游弋于她的世界中的模糊身影习以为常，能轻易确认它们所出现的身份，不过叙述中带有一股嘲笑的情绪，说明女巫如何惊慌失措地见到从地下冒出来一些真正的"神"或幽灵，包括撒母耳的真正鬼魂。

我们从先知书中读到一些刻画得很有力的场景，讲异教世界的君王们进入阴影的世界后，遭到已在阴间的君王嘲笑，说"你们也变得软弱，像我们一样"（《以赛亚书》14:10）；在表白忏悔的《诗篇》（如第69首）中，把讲话的人描写成身陷水深火热的境界，这实际上是一种遭到上帝疏远的状态。这一阴间与吞咽约拿的那条"大鱼"也是一码事（《约拿书》2:2）。

美索不达米亚关于下界的一个最有名的神话提到，女神伊南娜（Inanna）下降时佩带着她所有威严的饰物，每落下一段路便失去一件，当她抵达死亡的境界时已全身赤裸，一筹莫展了。这则使人魂牵梦绕的神话寓意甚多，其中之一说明在那样的阴间中，人是一无所有的。这则神话为后来称为"沉降"（katabasis）[1]或"死亡舞蹈"（danse macabre）的主题开了先河，后者是一种体裁，其前提是把死亡视为足以使一切社会差别都消除的总的力量。尤其在卢奇安[2]关于来世的讽刺作品中，写到有些人在世时财大气粗，一旦变成阴魂后，便再三哀求准许他们哪怕再回到人间一个时辰。犬儒派学者梅尼普斯[3]作为这类讽刺作品的大师，是惟一无忧无虑的人，因为他生前早已家徒四壁。

① 希腊语，其反义词为 anabasis（浮升）。

② Lucian（120－180）一译琉善，希腊作家，常用对话体写讽刺作品。

③ Menippus，公元前3世纪希腊犬儒派哲学家，写诗文相杂的作品讽刺世人的愚行，卢奇安、拉伯雷、伏尔泰都不同程度地步他的后尘。

China

"沉降"主题包含潜在的革命本意，正是我们目前要着重加以探讨的。

我们曾引用叶芝关于一切梯子都竖在人们平庸、肮脏的寻常生活中的说法，这是为梯子提供了出色的隐喻基础。但是，雅各的梯子却是竖在雅各睡梦时的脑子里，从那里深入到他枕着的那石块下面的世界，也即"潜"意识或活力受压抑的世界。首先应说明，我所说的意识，是指我们清晨"醒来"时自己感到或多或少拥有的东西。"醒来"这一事实本身已表明，我们的意识还伸入个人心灵的"更低"的成分，诸如梦幻和空想中去。如果能把世界之轴的形象设想成一棵世界之树，也许能把这一点说得更清楚更具体一点。一棵参天大树是依靠下面的根部获得养分的，而由上升的形象所反映的强化意识若无它的见不到的幽暗部分，便会变得无法理解，正是幽暗部分用其他的心灵活动使得我们的意识变得更加开阔和多样化。

地狱毕竟如我们所说，存在于大地表面，而通过想像力的创造则可沉降到更深的梦幻世界中去。就这一节而言，这样的沉降比起人死后进入的浅薄坟墓要更深一点，其历史也比现存的任何宗教都更古老一点。如果我们考察一番像格林所收集的那些民间故事，我们就会见到，这样的故事是如何密集在一个由梦幻、空想、如愿以偿及大自然潜藏力量所构成的"下面"世界周围的。死者的感恩的又乐于相助的动物或鬼魂足以解决像阿普列乌斯故事中指派给灵魂化身（Psyche）的那些无法完成的任务，或为死者指点通向未知境界的旅途方向。魔物能帮助好人，也能被坏人滥用。记忆会出现中断，如某人遗忘了自己的妻女，但通过某种识别的符咒、胎记等，又能恢复中断的记忆。某个珍贵的物品掉入海洋中，这显然象征梦幻和无意识记忆，

可有时把吞咽那物品的鱼抓到了，该物又回到你手中。一些神秘的生灵，不论善良还是邪恶的，出没于自然界的另一类似的象征——森林之中。偶尔地我们还能见到一些更为原始的世界景象：譬如，一批金银财宝或一些金发的英雄，都可能隐约地反映出太阳从西方穿越下界又回到东方过程中的景象。

《圣经》中关于沉降传奇的最奇异的例子是多毕(Tobit) 及其儿子多毕雅（Tobias）的故事[①]。多毕在埋葬一以色列殉难者后，不慎双目失明，天使拉斐尔陪同其子多毕雅前往另一城市去见未婚妻撒拉（Sara)；她是个睡美人式的女郎，恶魔阿兹摩迪厄斯（Asmodeus）钟情于她，但该恶魔以前已杀死许多女人了。很久前已有人发现[②]，拉斐尔属于民间故事常见主题中的感恩的死者，在故事的早期版本中很可能即是多毕所埋葬的鬼。多毕雅和拉斐尔还牵着一条狗同行，狗也是下界常见的形象。炸鱼的香味把那个恶魔熏跑，他被放逐到埃及这一在《圣经》中堪称是十分卑劣的地方；多毕雅与撒拉喜结良缘，同时多毕的眼睛也已治好，从黑暗回到了光明。炸鱼香味的细节听来虽有点怪诞，但却是具有魔力的食物，香喷喷，十分可口，在历来的文学中，一直很有效地帮助人们恢复记忆和完成类似的奇迹。魔饼可以使奇境中艾丽丝的个子长大或变小；而若与时间联系起来才带魔力的饼子，则可以把业余爱好文学的马塞尔变成小说家普鲁斯特[③]。

在大多数关于沉降的神话中，都有一个可怕的敌人——牛头鬼（Minotaur)、恶龙或像阿兹摩迪厄斯那样的魔

---

① 见《圣经·旧约》次经中的《多毕传》。

② 斯蒂思·汤普森：《民间故事》，1946。

③ 指普鲁斯特在所写小说《追忆流水年华》中如何处理时间。

王——这个敌人经常堵截着沉降者的目标，所以必须用战斗征服它。这种目标通常是一宗金银或珠宝，在通俗传奇中尤其如此，如见于《金银岛》《汤姆·索亚历险记》或爱伦·坡的《金甲虫》。同样的主题出现在康拉德的《诺斯特罗莫》，也见于《失乐园》首卷的属魔怪戏仿的语境中。寻找这类财宝的群体是经过高度选择的。在通俗文学中，探宝人可能是一群男孩，或者像海盗等反社会的团伙，男孩又很容易与他们厮混在一起。准许加入的条件通常与更为传统的社会的规定相反。《白鲸》开头的几章中充满了沉降的形象，当时伊什梅尔加入那帮经过严格选拔的捕鲸人群体，与他们一同追猎白鲸的海下财宝。他加入后的转折点是与奎克格建立了友情，按照伊什梅尔从前的社交标准，奎克格几乎不是一个人[①]。不用说，捕鲸的目的被船长阿哈布干扰了，因为他执著于另一种不同的探求，容笔者下文再谈。不过，由恶龙看守的密藏的财宝经常是象征着某种形式的智慧或繁殖力，那才是人们探身下界真正的目标。

传统上亚当的堕落使他丧失了什么叫伤风败俗之感，并使得死亡成为人类生存不可避免的必然归宿。但是，还存在另一种短暂的死亡，即"坠入"梦乡继又醒来，在那里我们可以获得意识清醒时所无法得到的想像的酬报。最值得注意的是由睡梦带来或至少由睡梦所体现的那种对时间经验的强烈控制。

在约瑟（Joseph）的经历及其把以色列带往当时更丰饶的埃及的故事中，十分强调梦幻和对时间加强控制的感觉。《创世记》中经常把族长说成不仅与上帝交流和对话，而且处于一种睡梦或恍惚的状态。约瑟作为族长们的后继者，

---

① Queequeg，小说《白鲸》中的波利尼西亚王子。

却是另一种梦幻者。他做的梦都反映雄心壮志，要步步上升以驾驭于众兄弟之上；他十分失策，把做的梦一五一十告诉他们，从而失去在兄弟中的威望；兄弟们合谋杀死他，将他尸体扔入一深坑。场景突然变成在埃及的一座牢狱，约瑟的面目也彻底变了样，从一个梦幻者变成一个释梦的人。他对法老某个梦所做的解释，说明他如何变动一番埃及庄稼生长的情况，以符合近东地区生活中十分流行的7年循环的传说。很久以后，但以理（Daniel）也替巴比伦的尼布查尼扎（Nebuchadnezzar）解释了一场梦，释梦时还进一步预言了未来的历史。

在一些主要的先知者的言谈中，也可见到他们对未来的广阔视野；他们通常处在敌视的或至少是漠不关心的环境之中，而他们关于灾祸或殉难的预言几乎都逐个兑现。我在其他场合曾论述过，来自"上方"的知识通常与白昼和此时此刻联系在一起；关于未来的知识则一般来自某个"下方"的世界，它关联到经常笼罩着睡梦的一片黑暗。属于后者的例子，计有：《奥德修纪》卷xi中从阴间传唤蒂利希斯（Tiresias），《伊尼德》卷vi中伊尼阿斯的陷入地府，《失乐园》中米迦勒的启示，像《圣经》中那样对未来历史的概括，以及但丁《地狱》篇中那些人对未来的知识超过对现在的知识。

在《新约全书》中，道成肉身从我们的观点看，是由一个更高的世界降下来（用教会行话说是 descendit de coelis[1]），但事实上，对基督本人说来却是降落到一个更低的世界。这两个天真的童稚故事读上去就如同一组梦：我们发现，《马太福音》中那些带着贵重礼物来自遥远他邦的

① 拉丁文，"从天而降"。

人身上，体现了财宝和智慧的主题，并从西蒙（Simeon）和亚拿（Anna）的预言中，察觉到时间的开拓和历史的变化。相当于东方三博学之士前去向初生基督致敬[1]的，在传统的《旧约》中的预示[2]便是示巴国女王前去朝见所罗门；神话般的所罗门是名出色的占星家，掌握着魔术、智慧以及关于自然各方面奥秘的知识，这在《旧约》中是空前的。

清醒的意识要比其更为压抑的形式服帖得多，因此，大多数权威的结构往往以它为中心并竭力使受压抑的冲动保持在压抑状态。通常在诗人中都存在一些抗拒的运动。我们已谈到中世纪诗歌中的典雅爱情或厄洛斯传统，它们足以证明中世纪诗人们决意要保持一种自己的、不顾是否获官方批准的想像力传统。另一种这样的传统是梦幻观的传统。中世纪的梦中之行并非都陷入一个更低的世界，但是它如此频繁地出现（或消失），给人留下的印象是那时期的诗人将梦幻和空想视为他们所捍卫的想像的宇宙的一个必不可少的部分。他们还利用基本上受到压抑的口头文学传统，之所以受压抑是因为更为官方的权威主要掌管着书面文章。

在莎士比亚及与他同时期的戏剧中，另外两个关于沉沦和回归的主题也很突出。其中之一是在多数形式的新喜剧中，一对情侣周围所形成的群体，在整个剧情中，由于遭到父辈蛮横阻碍而处于沉沦，可是到了剧终，这群体又以新生面貌出现了。另一主题是魔怪上升，其代表以《哈姆莱特》和《西班牙悲剧》中的鬼魂，他们来自死人的下界，喊叫着要复仇。这种鬼魂实际上是弗洛伊德所说受压

---

① The Magi，指耶稣生于伯利恒后，前来致敬的东方三位贤者，见《马太福音》ii，1－12.

② 《柯里雅特的冷酷》1905年重印本之Ⅱ，328.

抑的意识在文学中的类似现象，受压抑的意识被推入一个更低的世界，虽希望它安分一点，它却不甘心在那里。

在亚当堕落这一事件中，包含着另一种更具发挥潜力的沉沦，它更多涉及社会和政治而不是心理的方面。亚当堕落最初是一次放逐，即他从自己原先的家园被撵了出来。这一放逐的主题重又出现在其儿子该隐身上，其实是象征着以色列周围形成了一些异教的国家。由以色列到达埃及或巴比伦，显然是一次沉沦；而这些异邦被人们一律与怪兽或恶龙联系起来，但是有待收复的地下宝藏——不管是财宝、智慧还是肥土沃野——却是名副其实的。以赛亚十分夸奖古列（Cyrus）的容忍态度，使请上帝告诉他："我要将暗中的宝物和隐秘的财宝赐给你"（45:3）。以西结谈起推罗（Tyre）[1]当年豪华情景时说："你佩戴各种宝石"（28:13）；而到了离开埃及时，以色列人为了自己的好处，"掠夺"了埃及人，并得到后者的一定合作（《出埃及记》12:25～26）。

在法老统治下，约瑟率领的以色列人显然是埃及境内比较幸运和繁荣的群体；但是后来，出现了另一个"不认识约瑟"的法老，于是以色列人便陷入像后来塞琉西统治下的叙利亚所遭受的迫害、屠杀或沦于被其他宗教文化同化的厄境之中。这种不同的境遇产生了两种形象。其中一种更具预见，把以色列视为人类的一个缩影。我们在前一章中已提到路得的摩押出身意味着什么，约拿的遭遇也属这类形象，它说明尼尼微（Nineveh）和以色列人一样，也受到上帝的关照和爱护。下面是一种特别具有魅力的观点，它显然产生于世人认为犹太教对异邦人具有积极使命的时代：

---

① 古腓尼基城市，在今黎巴嫩境内。

China

那一天，必有从埃及通往亚述去的大道。亚述人要进入埃及，埃及人也进入亚述，埃及人要与亚述人一同敬拜耶和华。

那一天，以色列必与埃及、亚述三国一律，使地上的人得福；因为万军之耶和华赐福给他们，说：埃及我的百姓，亚述是我双手造的，以色列我的产业，都有福了（《以赛亚书》19:23～25）。

另一种传统是把以色列视为与其周围的所有社会都隔绝，由此而产生的抵抗反映在以斯拉（Ezra）和尼希米（Nehemiah）绝对排外的态度上，这点已见上文提及。孤立的处境迫使以色列人沦为一批无产阶级，也即身处社会秩序的底层并排除在社会利益以外的群体。在不断出现迫害的年代，会形成阴谋的团体，或者当社会条件变化后，出现像团结在马卡比父子周围的游击队抵抗运动。另外，他们的形象也许会变成一批“残余分子”，如得以幸存，他们就能由灭顶灾难一下子扭转命运。《旧约全书》中的大多数先知们认定以色列遭受放逐或处在异邦统治之下，但都谈到它最终会光复旧物；随着时间的推移，预言变成了天启，到时候一个受到压迫和迫害的群体在突然推翻旧的社会权力后以胜利者面貌出现。

在这种逆境中，人们处在梦幻的另一端，一种遭到囚禁的噩梦，有时又是地狱般的生活，其惟一的解脱便是死亡。但是，无产阶级的原型是基于以下前提的，即任何受到社会秩序排挤或驱逐的东西迟早总会复原的。这样，原先的沉沦又补充以创造性的浮升，其形式是对无论政治上还是心理上受压抑成分的解除。对受压抑世界的探索和关于解脱它们的技巧研究自然而然使得弗洛伊德和马克思成

为当代世界令人敬畏的人物。在《旧约》中，这种解放和反抗的主要形象是《出埃及记》，在《新约》中这种形象则是耶稣摆脱地狱和死亡而复活。耶稣复活本以他个人作为语境出现；后来的传说才加上地狱的折磨，和将一社会从地狱中拯救出来。这一传说依次又成为历史上基督教教会革命策略的寓言，经过几个世纪后，它终于推翻了奉异端邪说为圭臬的罗马帝国。

二

到了18世纪，由于定于一尊的关于四层面的神话体系开始消失，这一革命运动以更快的历史节奏出现了。在中世纪人们的思想中，天体是上帝在人类未堕落前最初创造所留下来的一切形象：它们由第五原质[①]即一种比四元素更纯的物质所构成；它们按着绝对的圆圈转动（至少数学家一厢情愿把它们设想成如此）；它们显示了上帝创世时的智力和技术；它们永不变化和衰退。牛顿以后，这些观念都开始消失，于是天体的运动越看越像是机械式的，仅剩下有机体也即生物才成为这个可见到的宇宙中的“最高”实体。

在隐喻的这种判断趋势中，从前被人们视为主宰天上一切的上帝受到了诗人们大量的诋毁。布莱克笔下的“诺博达迪”[②]见到法国的残酷镇压而兴高采烈；雪莱称丘比特

---

① Quintessence，属空气、水、火、土以外的东西。

② 布莱克在四部预言书中，称《旧约》中老羞成怒、易于报复的耶和华为 Nobodaddy，此词与 Nobody 含谐音，姑可释为“微不足道的老爷子”。

China

为“世界的暴君”；马拉梅攻击上帝为“老朽、凶恶的羽毛”①，艾米莉·狄更生称他为“夜盗—财东—圣父”；豪斯曼骂他是“畜生和恶棍”；哈代笔下那个近乎白痴的人读了《创世记》后随声附和，说他十分后悔自己也曾打算当第一个造物主。总之，对于许多诗人来说，天上的世界已经从天堂的象征变成异化的象征。这么一来，我们就仅仅剩下古老宇宙的两个内在世界，也即构成人们以前所理解的自然秩序的两个世界，而花园状态与荒原状态这两个层面之间的关系所发生的变化，应成为我们下一步探讨的主题。

花园和沙漠绿洲等自然形象，最为明显地符合人类的需要和情趣，也迎合人类的艺术观念，因此在《圣经》中及千百年来，一直占着统治地位。自然界未经驯服的狂野的一面具有破坏的倾向及杂乱交配的冲动，通常被局限用于某些特定的文学程式中，如弥尔顿在其第五首（拉丁文）《挽歌》所运用的“春日狂喜”手法，诗人与春回大地、万物复苏打成一片。但是到了5世纪，“崇高”和“美丽”这两个词所体现的双重性，开始在宇宙的画面上加进了自然的另一方面，即严峻、凶险，甚至一定程度的敌视，不过还多少表明，伴随人性的还有大自然中非人类所能完全控制的一面。这样的大自然包括着霍布金斯除高山和大海外，同样也歌颂的“野草和荒原”。

贺拉斯在一段著名的结束语中说，如果我们举起个草耙将大自然打跑的话，大自然总是会回来的；18世纪开始回来的，便是我们所感受到的成长中的自然（natura naturans）的更为自发的一面，这方面千百年来一直受到人

① 羽毛是荣耀的标志。

们的轻视和不信任。我们已见到，关于天文的隐喻都变成机械式的，应运而生的是关于有机体的隐喻。下面是一个历史的例子，说明我们刚提到的排除和回归的原理。

卢梭在早期一篇论述艺术究竟改进还是败坏人们生活的文章和随后一部探讨不平等起源的论著中，都提到：文明中充满了由滥用特权阶级的卖弄排场和穷奢极侈所滋生的腐朽现象。不管是否如伯克所说艺术是人类的天性，艺术还是充满了一系列非常不自然（unnatural）的东西。谁也不曾否定过如下事实：一切新的东西都在说明，凡是自然的事物都来自人类所处的物质世界环境；理智并不是一种将人与自然分开而是使二者结合的功能；人们应恢复从前的视角，把自己视为大自然之子和上帝之子；通过道德、宗教和文明的好处所达到的自然的较高层面，实际上并非如一般人所说的自然充分发挥了其作用，而只是使它的许多成分沦于贫瘠。到了《社会契约论》（1762）[①]的时候，这一论断已发展成为政治和心理战线上的革命纲领。

按照本书的观点，卢梭是一位先驱，预言了从前占统治地位的宇宙具有四层次的结构的瓦解，后者其实仅是将“上界天国”的象征体系变动一下以迎合意识形态的需要；并且宣告一个更加革命的宇宙观业已形成，即认为推动一切的能量来自地下和人天性中受压抑成分的向上冲击。这些压抑成分中，包括一个合乎天性的社会，它体现在受到多数现存政治体系阻挠的“普遍意志”中；从心理学上讲，历来森严的社会等级产生了一种狭隘又枯燥的理性主义，理性主义这个字眼本身已足以说明，它只能把森严等级的统治说得如何合理。

① 卢梭的名著。

China

在卢梭看来，实有的也即受到压抑的社会包括了自然的两个方面：一方面自然是一种结构或体系；另一方面，自然是生长发展的力量。尤其在他的那部论述教育或曰开发儿童天性、培养其性格的著作《爱弥尔》中，我们领会到，自然的创造和复原的力量并非仅存在于各处，而且还积聚在下面，即是说，这些力量过去一直受到了压抑。不过，不仅卢梭的著作，而且许多浪漫主义作家的作品中，都指出有机的东西胜过机械的，成长中的自然（natura naturans）优于一切按体系及等级看待自然的观点：例如柯勒律治，他同样是个不折不扣的卢梭。

卢梭理论思维的政治部分到了马克思主义中最后固定下来，马克思主义在一种革命的语境中，揭露一个占统治地位的剥削阶级如何以合法化为幌子夺取了传统文明的价值，这个剥削阶级的种种权力都是通过压迫和异化工人阶级而获得的。卢梭思想的心理学部分的进一步发展经历了更长时间，直到弗洛伊德的时代，人们才普遍认识到诸如压抑、潜意识的抑制、超我（superego）以及哈布斯堡[①]王朝的类似阴影等都存在于人类心灵中的观念。

马克思和弗洛伊德仅仅是贯穿整个19世纪的一种构思模式的最著名的代表、最为人们仿效的榜样。在叔本华的著作中，我们就读到两个世界：在上的叫“表演的世界”(Vorstellung)，即人类所独有的世界；在下则是“意志的世界”，它不仅包括自然环境，也包括人的自然起源。在那里，产生“表演的世界”的文明的创造力犹如诺亚方舟那样漂泊在惊涛骇浪的生存的大海上，随时都受到毁灭

① Hapsburg，欧洲最古老的王室家族，1273～1918年间，神圣罗马帝国、西班牙、奥地利、匈牙利、波希米亚的君主均有该家族的成员。

的威胁。

在达尔文学派的思想中，例如见于赫胥黎的《进化论与伦理学》一文，同样存在由自然进化过程中形成的一种人类的道德秩序，不过人们应明白，这种处在该过程顶端的不稳定的秩序具有种种局限。进化的力量具有竞争特征，它促进人类道德的合作，但当合作超过一定范围，它便会使世界人满为患，并发现自然的竞争节奏走向反面。这便是达尔文主义中所含的马尔萨斯成分，马克思主义在某个阶段曾对它进行过批判。克尔凯郭尔是一位比叔本华更具革命性的思想家，在他的著作中，同样提到人类思维和想像的美学和形而上学的结构漂泊在生存的“恐惧”大海上。尼采的理论中提到的一种“力量的意志”，起初显示出与叔本华的意志世界很类似，但尼采最终一反叔本华的悲观态度，将他的力量意志变成一种足以使人类超越自己的超验力量。

我很抱歉，对复杂的思想家这样光秃秃地概括听来有点哗众取宠。我的意思不是指他们谈论的都是同一码事；我所关注的，是构成他们理论基础的是一些相似的神话和隐喻形态，若不进行一番目光浅短的学术界贬为“笼而统之的概括”，是很难讨论神话形态的。我们如今所有的神话形态覆盖着自然的两大层面：上面一层包含传统的人文历史价值，下面一层更密切联系着物质世界，也即在历来结构中一切属于人性中从属的东西。这主要涉及自然界正在成长的一面，指繁殖和性行为。关于人性在道德上优于自然的古老的简单化提法本来直接从最初由上帝创世产生，如今已不流行。虽然在不同的思想家看来，两个层面以十分不同的方式互相影响，但是能动性通常都来自下面，对这一点革命的思想家尤为强调，而对它的反应则往往是一

个向下探索的过程。我们还注意到，所有能列举出的思想家，从革命乐观主义者到叔本华等悲剧主义者，都无例外地对下层世界做出感情反应。

从本书的着眼点来说，威廉·布莱克正是击中这一特定文化靶心的人。我当初对他产生兴趣，是因为无论过去和现在，我始终认为他是现代世界中第一个能从神话和想像的语境中理解那个时代事件的人。他认识到，老式的神话宇宙就其为传统的权威开脱的思维形式而言业已死亡，但强调神话体系中新的内容的时机已经来临，这样强调是顺应他当时所见四处蜂起的革命运动的。布莱克作为一位诗人而不是逻辑论证家，也比别人更加明白这种新的构思体系将具有的隐喻形态。许多人都和卢梭一样在思考，为什么人生来就应该自由，却偏偏被拴上手铐脚镣，为什么被压迫的人明明知道如雪莱所说“你们是多数，他们是少数”，还忍受着如此残暴的专制统治。布莱克知道，只要人类还蒙昧无知地生活在神话的森严等级中，那么他们的全部行为就会受到限制而不可能图谋反抗：对一种等级制度造反仅仅导致另一种等级制度的建立。

布莱克是以天真和经验两个范畴作为出发点的。他把天真与儿童联系在一起，并不是因为儿童具有道德优越性，而是由于儿童设想的世界具有人情味，事实上，这样的世界多半也是为他们的好处创造的。儿童们长大成人后，才了解这个世界完全不是那回事。那么童年的理想变成什么了呢？尽管对我们今天说来，答案非常简单，但在布莱克以前从未有谁真正想到过。童年的理想隐退，沦为我们今天叫做无意识或潜意识的东西，或某种意味着“底下”的其他隐喻，而且随着性生活的日益强烈和执著，这种理想相应地变成了欲望受挫的熔炉，正如同对以色列说来，埃

及变成一座“铁炉”一样。

于是人们的生活呈现为一种经验的力量，也就是与“现实”（占统治地位的意识形态）妥协的力量，经验的力量控制着人们的欲望，使欲望无真正兑现的去处。布莱克的神话体系中，把这两种成分分别称为“尤里曾”（Urizen）和“奥克”（Orc）。Urizen 含有 horizon（视线界限）的意思，即当人类的力量受到自身意识形态束缚时意识到这种局限；Orc 含义之一则是 Orcus（地狱），恰好是人类生活不断受到挫折的处境。“奥克”就像个火山下的泰坦（Titan）巨人一样，在“尤里曾”下面蠕动着，每晚都在睡梦中图谋复仇，并间歇地爆发为革命。因此，尤里曾与奥克的关系存在两个方面，一个方面是心理的，以神话的轮廓勾勒出后来弗洛伊德关于精神的图像；另一面是政治的，以神话轮廓勾勒出后来由马克思描绘的社会画面。布莱克对人类生活的这一观念表述得最清楚，是在其 1793 年镌刻的《天堂与地狱的联姻》铜版系列画（不过尚未使用 Urizen 和 Orc 二词），但作为诗写下来也许更早，即在法国革命派刚攻占巴士底监狱之后。大约在同一时候，布莱克还赋诗欢呼美国和法国的革命。

布莱克的诗歌以两种方式表述尤里曾与奥克的关系：一种是青春和叛逆精神始终与年迈和反动处在相反的两极；另一种是写同一个人的生活形式（如《遐思者》）随着年岁增长由一个极端变成另一极端。布莱克称叛逆精神本身为“鲁瓦”（Luvah，与 Orc 同一回事，不过更强调其牺牲的一面），它周而复始地涌现又遭压抑，象征着在战争苦难和伴随战争而来的罪恶下，人类始终不断地殉难。

布莱克虽然在细节上十分固执，但他作为现代想像力的先驱所具有的潜力和重要性远远超过卢梭；我怀疑，在

China

人类历史上恐怕找不到另一个如此重大却全然遭到忽视的发现了。他在《四天神》一诗中，写下如此痛心疾首的一行："智慧在惨淡的市场上出售竟然无人光顾。"不仅布莱克在生前受到世人冷落，甚至今天依然很少有人能理解，200年来发生的事件中，有多少其实仅是人们关于现实的神话和隐喻的设想发生了变化。

这里，我们感到格外有意思的是布莱克的见地和其前辈们一样，都是十分符合《圣经》的。那种认为《圣经》仅支持既定的权威者的观点，是忽略了《出埃及记》和《启示录》的极大重要性。我曾在其他场合（见《代码》183页）谈到与奇迹分娩相联系的"社会颠覆"（culbute），如见诸哈拿（Hannah）之歌和《尊主颂》（Magnificat）；四福音书教导中的有些细节，如关于财主与拉撒路（Lazarus）的寓言[1]，也与这一主题有联系。历史的终结，在《旧约》中称为"上帝的日子"，《新约》中则叫做"天启"，其实都是社会这类颠倒事件的反复出现。

事实上，布莱克对《圣经》主题的执著使他在许多方面脱离那些倡导新神话的人。由于他如此强调人类的创造性，用想像力去同化自然，所以他把卢梭《爱弥尔》一书中那位萨莫亚尔教区牧师所声称的"自然宗教"视为有意转移社会视听的微不足道的言论。人从自然只能了解到一切自然的东西，布莱克毫不相信如下观点，即认为得自外在自然界的印象会导致消极忍受，并强化旧式的百依百顺。因此，布莱克虽在早年的诗篇中歌颂卢梭是自由的战士，但到了晚期的作品中便对他进行指责；布莱克对华滋华斯在"自然物体的影响"问题上的意见也表示强烈的不赞同。

---

[1] 《路加福音》16:19～21。

总之，他发现了人们在自然观中的矛盾态度，这是许多与他同时代的人未能见到的。

天上之神从如此众多诗人的隐喻宇宙中消失，使得人类及其自然环境大致保持今天的样子。但是在我们所说的自然中，依然存在许多含糊不清的东西。华滋华斯并不打算与任何既成的宗教信仰决裂，在他看来，人类虽生活在自己的文明中，但在其内部一个更深的层面上，个人是能够与他身外的另一个自然交流的，这个外界自然能弥补他自己的天性；因为在华滋华斯看来，这个外界自然包含着我们上文谈到的崇高和美丽的成分。

但是，华滋华斯笔下的温柔女神从不出卖那些衷心爱她的人，而丁尼生作品中的自然则张牙舞爪，为自身生存而凶猛掠夺，二者之间有什么关系呢？再说，这女神与德·萨德侯爵[1]作品中那些叙述者又有什么关系，这些叙述者在一场令人作呕的狂欢乱舞中，耍尽残忍和粗暴后，竟然都信心十足地诉诸自然，为自己如此寻欢作乐而辩解？难道存在两个自然？如果是，它们可以分开么？十分明显，即使湖畔区[2]和阿尔卑斯山已布满工匠斧痕，华滋华斯诗歌中的导师——自然——依然是个赋予高度人性的自然。可是我们总感到，如果把华滋华斯的自然称做人对自然感情的折射就过分简单化了，即使经常可找到更多证据来说明萨德的而不是他的自然观。

这里，让我们回顾一下保罗是如何将自然的即心灵肉体（soulbody）与精神的躯体（spiritual body）对立起来的。

---

① Donatien de Sade（1740－1814），法国作家，其小说和行为均涉及乖常的性关系，并因此而入狱。Sadism（施虐狂）一词由他而产生。

② 指坎伯兰等郡的15个湖，华滋华斯等湖畔诗人曾在那里居住赋诗；华滋华斯又曾游历并饱览阿尔卑斯山区的景色。

华滋华斯的自然具有一种名副其实的"它性"(otherness),不过这是一种精神的而不是客观环境的它性。人是作为自然之子开始其生涯的,这一事实说明他身上配备有所谓的"自私基因"[1],易于攻击、竞争和掠夺。人类是从大自然这个源头获得在地狱中创造和生活的力量的,尽管他们也从同一源头获得创造和想像的能力,或至少看起来如此。但是,传统的自然观就以下范围讲还是正确的,即人类并不像动物——绝无那种高贵的野蛮人——那样直接生活在自然界,而是生活于一个文化的封套中,这一封套制约着他们对待自然的态度。华滋华斯所谈的,是如何重创一个关于自然的天堂般的神话。为了能从内心深处领会这一境界,我们必须发挥想像力,更深地进入地狱(地狱同样在自然之中)并对它进行一番考察。

有些浪漫主义诗人的作品,曾用大西洋岛(Atlantis)的神话来象征这种深藏在人类天性中的天堂般的自然。在布莱克的诗篇中,大西洋岛是作为一个沉落在"时空海洋"下的想像世界里出现的;在雪莱的《解放了的普罗米修斯》中,当普罗米修斯一旦获释,丘比特的暴政又被推翻后,大西洋岛在该诗收尾处便突然浮现出海面。在华滋华斯的题为《隐居者》的著名的未完诗篇中,大西洋岛被描绘成"并非仅是无中生有的虚构",而理应成为"寻常日子的朴质产物"。我在别的场合还列举了其他例子[2]。布莱克的"时空海洋"影射了《圣经》中的海上怪兽(勒瓦塞恩、拉哈伯、坦宁等[3]),这些怪兽象征着它们便是海洋,即最初的创世从中摆脱出来的混沌境界。在《启示录》的新的创

① 理查·道金斯:《自私基因》(1978)

② 弗莱主编:《关于浪漫主义的再思考》(1963)。

③ Leviathan, Rahab, Tannin, 在《圣经》中均指海上怪兽。

China

世中，不再有大海（21:2），也即意味着不再有死亡（《代码》146页）。在迪伦·托马斯的《长脚诱物之歌》中，一名女郎被从船里抛出去，竟将整个大海都端了上来，诗歌结尾处响起《启示录》的那段话，并出现“到处只见陆地”的景象。这种形象使我们想起，有许多关于创世的原始神话在开始时，都是从海底取上来一丁点泥土，这点泥土才逐渐扩展成整个世界。

这里，开始涌现的是一个包含四层的宇宙，很像把那个更古老的宇宙倒了过来。用以下图表也许更有助于说明：

“外层空间”的异化形象，通常设想成死亡或机械的

人类文明，除了其积极的成就外，还存在固有的不公平和荒唐现象

一些受到轻视、忽略或者其力量被低估的东西，被排除在思想或文明的物质利益之外，可是忽视它们是危险的。这些东西通常是自然弥补人的天性的某一方面，但也可能构成人类社会中具有同样弥补作用的部分

人类创造和想像力借以开始的本体的某个点，通常象征为处在地下或海底，如大西洋岛

China

英国文学中有两位诗人最为鲜明又完整地为我们描绘这种四层的宇宙，这便是布莱克和雪莱。布莱克的宇宙包含两个中间层面，一个是周而复始的压制，另一是对压制的反抗，分别属于"尤里曾"和"奥克"的世界。奥克的下方是"洛斯"（Los），预言的创造精神，也是布莱克晚期诗歌的主人公。处在尤里曾上方的是外层空间挑拨离间的天神和象征死亡的撒旦。

雪莱诗作《解放了的普罗米修斯》中的天神丘比特与布莱克诗歌中的撒旦相对应；在丘比特下面的，是普罗米修斯及其大地母亲。再往下是魔王（Demogorgon，一个神秘的泰坦巨人，丘比特之子）的洞穴。但是到了规定时刻，魔王会从最低层腾飞到最高层，废黜丘比特，同时也摧毁一切暴政的森严等级。

在雪莱作品中，丘比特当然便是希腊神话中的宙斯，他虽自称父神，但尽管其名字 Jupiter 中带有 - piter[①]，他是篡夺了父亲王位[②]，后又被自己儿子推翻的。因此，他属于上文曾提及的俄狄浦斯系列。另一个我们也遇到过的主题，是在最后获得解放的过程中，大地母亲恢复青春，变成了新娘妹妹。更有一个主题，是说普罗米修斯是在时间伸延的某一刻获得释放的。普罗米修斯抱怨，时刻的消逝完全像它所带来的痛苦和悲惨一样无穷无尽，但他又深信最终会有一刹那突如其来地在时间中产生一巨大变化。情况的确如此：魔王从它的洞穴中飞向苍天，推翻丘比特，因为"时刻的车辆已来到"。这个"时刻"是来自下面的伸延时间（kairos）的一刹那，是与道成肉身方向恰

---

① 印欧语中，pitar，piter 均作"父亲"讲。

② 见 F.W.J. 谢林：《神话哲学》(S.W.xi)。

China

好相反的事件。

大西洋岛对于如此关键的作用说来是个多少属于特殊的概念，我们还需要补充一些形象，方能圆满解释关于人性与自然界中均存在一个天堂般的内在精神核心的神话。我们前面曾谈过异国他邦的“黑暗财宝”，其中最引人注目的是埋藏在埃及已故法老坟墓中的大量财宝；我们谈起过埋在地下的财宝是浪漫主义文学的一种主题，它所象征的即使有时并非具体财物，至少也是颇值得人们不顾危险下去获取的东西。浪漫主义运动的周围之所以形成这种新的宇宙论，是因为当时考古学已具开端，地下的文明一个又一个地被人们挖掘出来。

不久以后发现的旧石器时代的岩画，使我们更易接受关于地财世界的主题了。当我们考虑到那些岩画多么熟练和逼真，以及当初创作时几乎不可能找准位置和解决照明，我们就会立即明白远古初民多么强烈地要把人的意识与所感知的东西合为一体，这种强烈的欲望我们今天是无法想像的。说他们仅仅出于巫术般的动机，譬如通过在洞穴的石壁上画一群动物，期盼能保证自己获得足够的猎物，是全然不充分的。首先，许多画上明显都是披着兽皮的人，无论如何，那些山洞都是创作的发源地，在那里，有意识的区别是毫不相干的，惟一可能的是单纯的认同。

后来在伊特鲁里亚、小亚细亚、印度等地发现的岩画和各地大教堂中的壁画似乎都说明绘画这种像幽灵一般用两维度的场所表现三维度经验的东西，与某种未曾诞生的世界存在密切联系。不管情况如何，要用与这样一个世界相当的言语来说明它就更加困难了。我说过，诗人和其他研究文学的学者们是从浪漫主义时期及其在英国和德国的

China

狂飙运动先辈处发现诗歌的原始性质，并且开始理解，当一个社会沦于勉强满足人们衣食住及性生活的起码要求时，那时包括诗歌在内的一切艺术便鲜明地呈现出与那些原始要求相仿的特征了。

处在文学中这一原始底层的是一个无法始终区别主体与客体的完全属于隐喻的世界。这样一个世界中的空间，就如同梦中境界一样，既指任何地方，又不指什么具体地方。至于时间，我们注意到《旧约》中与梦幻联系在一起的扩展时间的感觉，而且见到在雪莱的诗中，关于普罗米修斯靠“时刻的车辆”获得释放的描写，说明同一主题又回来了。布莱克的“洛克”也是一个关于扩展的时间的预言家，必须不断地征服一个叫厄索纳幽灵（Spectre of Urthona）的伙伴，后者象征着由寻常钟点时间所滋生的恐惧和绝望。

这个大西洋岛的世界的言语片段便是神谕，人们通常认为它是或者客观上把它当做一个神或神的代办关于未来的劝告，例如特尔菲[①] 城的阿波罗神谕，或耶路撒冷的耶和华神谕（《撒母耳记下》21:1）。这样的神谕都具有一种奇怪的双重性质：一方面应不加鉴别地接受它们，可是它们又像谜一样会捉弄世人，含有一种恶作剧的成分，例如克利萨斯获得神谕，说如果他进攻居鲁士，他会毁灭一个大国，其实指的是他自己的国家[②]。我们只要翻阅一下《麦克白》这出剧，就会明白这类玩笑多么恶毒。

特尔菲在古代显然象征着更多东西，而非仅仅限于由一名恍恍惚惚的女祭司用诗句形式给予祈祷者一番规劝。

---

① Delphi，古希腊城，以阿波罗神庙著名。

② Croesus，公元前 6 世纪小亚细亚古国吕底亚的国王，攻打波斯王 Cyrus，惨败而亡国，但他本人却去波斯王朝供职了。

China

特尔菲城的箴言是"知你自己"，意思是说，这里所指的自己是一种良心，它处在包含忧虑和自私的"自我"(ego)的底下，一切社会和文化制约的底下，总之，便是自己的心灵。如果自己心灵有"自知之明"，那就意味着"道"与"灵"合为一体，一切意识在那里开始并且结束。这样的心灵能产生自己的神谕，不仅具有名副其实的预见性，而且也显示真正的机智。据我所知，《为芬尼根守灵》是惟一的一部完全探索"道"与"灵"之间这种神秘的相互交流关系的作品，这种相互交流在任何时刻都不会出现在外在的世界，当然其中包含的创造力产生了全部的文学。

三

我之所以用如此多的时间讨论浪漫主义的神话般的革命，主要因为历来人们很少研究过神话及其宇宙论对历史的影响，而这也许是最显而易见的历史影响。当然了，一些通常的隐喻即使其原先所指的事已过时，也不会从语言中消除，而是只要便利还会继续存在下去。我们并不因为如今无人再使用旧式的燧发步枪而不再运用"滞火"(hanging fire)或"空枪"(flash in the pan)等成语；我们继续在使用"日出东方"和"日落西山"，并不说明我们还相信关于太阳系的地球中心学说；同样，在宗教语言中，"上帝在苍天"还见于许多传统的习语中，这些习语和从前一样为人们所理解。但是从意识形态上讲，显然，200年前所确定的与自然的一种新的关系已改变了人的观念，即从视人为主要模仿上帝创世那样从事创造的理性或意识的生灵，变成主要视其为具有意志的生灵，其创造活动像进化论中的突变一样与各种自然力联系在一起。

China

由于并不存在新的神话种类，浪漫主义神话不过是再次强调了它自身之存在所戏剧化地体现的神话，也即死亡、消失又回归的神话，这在《圣经》以前的文化中是习见的。即使运用“梯子”的情况已少见了，但关于上升和下降的隐喻仍如同从前一样频繁出现。这种神话最寻常的形式是反映循环的，这种循环经常包含我们在前两章中所考察的其他循环神话所具有的险恶或悲观的方面。它也具有一种革命的形式，由低下的世界向更高的世界冲击，同时解放了长期受到压抑或禁锢的能量。这种神话的循环方面与革命方面相互混淆的情况，有一些我们已接触过，另一些容下文说明。

本书前一章中的主题“变体”是基于对性生活的关切及其如何升华、延伸而进入精神世界的。读者也许会十分惊讶，本章“变体”就其隐喻核心而言，竟是人们对饮食的关切。但是如果我们观察一下衰败、消失及回归的序列，我们就会明白人们的感情集中在消失与回归之间，然后又回到某个时间，尤其在农业社会中，这时人们大量的情感集中到春季或秋季重获食物的保证上。

自然顺序的循环，衰落与回归、死亡与新生的更迭、冬去春来、黑暗让位于黎明，千百年来在十分重要的“垂死之神”的神话中始终占统治地位。有些学者[1]认为，月亮的周期，尤为关键的由亏、晦到朔的三日阶段，为三日仪式提供了隐喻的核心，在三日仪式中，与花草谷物有联系的神祗通常在第一天被杀死，第二天这个神被埋葬而消失，人们为他哀悼，到了第三天，他又复苏。对于从事农

① 见默西亚·伊利亚德《宗教比较的模式》，罗斯玛丽·希德1958年英译本，第4章。

China

耕的民族说来，这样不断地周而复始是一件十分重要的事。普罗塞皮娜（Proserpine）被冥王劫持到地狱中去；世界变得一片荒芜，母亲为她哀伤，四处寻找；她终于被释放，她的归来（谷物少女普罗塞皮娜的上来）是一件普天同庆的大事。但是普罗塞皮娜还得回地狱去，否则明年依然无粮食可吃[①]。

《旧约全书》写到古代那场大洪水时，整个世界都淹没在水下，当陆地又浮现后，春播和秋收的农耕循环才确定下来，并由上帝本人担保这样永不停息。《圣经》中记载各地区的主要农产品是谷物和酒，诺亚发现了酒并用它来庆贺这一重大事件，随之也出现一些可以预料的结果。不过，正如该隐献出最初果实所显示的，在那时以前必定还有过一种农耕的循环。在该隐杀死亚伯与洪水退去之间（《创世记》4:12；8:21）"大地受到诅咒"，这很可能指更早的时候曾出现过一种更多风险的作物经济。但是，每年按季节播种和收获并不排除会经常发生饥荒，包括《创世记》结尾处所提到的以色列因无食果腹而被迫迁往埃及的事件。

我们曾指出，通俗传奇作品中的地财很可能是隐喻，用以说明下降还有其他动机，尤其为寻找智慧的神谕或丰饶的源头。罗斯金在童话故事《黄金河的国王》中，讲到三兄弟听到河上有黄金的传说后，两个心眼坏的为此送了命，第三个心地善良的才发现，原来真正的黄金正是那条带来丰产的河。在有些关于装有无限食物饮料的大锅的凯尔特神话中，也出现丰饶埋藏的主题，有些学者曾试图将

① 冥王娶她为后，经过丘比特的干预，每年她需与冥王相处4个月，其余时间可回到世上，因此她回来时，大地回春，等到秋天谷物收割后她又回冥府。事见罗马神话。

China

这些神话与寻找圣杯的传奇联系起来。无论如何，“丰饶角”[①] 的神话象征着生活的盘旋上升，正如死亡的大大小小旋流体现向下陷落。这种装有取之不尽食物的容器的主题，以戏仿形式出现在拉伯雷的《圣瓶》中，其中“天启”一词把下降（当然也是戏仿的下降）与为求智慧或秘密知识的下降联系起来。

沉沦到了最低点时，很可能出现由死亡到新生的重大转折，因这时凶险的怪兽已被杀死或者类似的危机已渡过。旭日东升和春天滋润万物的雨水下降也都往往关联到如何战胜一切邪恶的力量，这些邪恶力量一如“诅咒日子”（《约伯记》3:8）的力量一样，极力想把黑暗或隆冬拖长。在《贝奥武甫》[②] 中，有一个虽有点怪诞却十分精彩的例子，写到贝奥武甫潜入水下杀死格伦岱尔的母亲，但她血液中的毒汁却熔化了他的剑，这一事件立刻可与初春时冰柱子融化联系起来。这个故事的主题虽不是讲潜入下去获取新的丰饶，但是其形象却紧密相关。

自然界循环的节奏为人类生活提供了大量类似的比喻。世上有历史的循环，一些帝国经历兴衰，为新的帝国所取而代之；独裁政体导致革命，革命又继以新的权威形式，这也是循环；人们皈依了宗教，内心又出现逆反运动，同样是循环；自然循环作用于人类的形象中，还有像乔叟笔下所写那样，大地回春时，一批朝圣者踏上去坎特伯雷城的道路。人类历史中的循环与自然循环比起来更为不规则也更难于预言，尽管叶芝的《幻象》从月亮的朔望盈亏中

---

① Cornucopia。克里特国公主阿玛尔希亚用山羊奶喂养幼婴宙斯，宙斯为感谢她，砍下一羊角送她，凭此角她将获得大量她所想要的任何东西。事见希腊神话。

② 见该史诗第1605行以后。

推断出据称是十分精确的人世间的循环。

但是，叶芝《幻象》中的思想并非他诗歌中真实的神话思想，而是由于执迷而对它做了歪曲；我认为，尼采的“永恒的反复”观念同样是由于执迷而歪曲了他的超人神话。总之，对多数宗教和意识形态说来，视人类生活完全由反复轮回支配的观念乃是一种惘然若失的悲观想法，要抵制它就应相信或盼望一种叶芝名为“生与死之罪”[1] 的缓解手续，他这一用语令人想起“羯磨”[2] 和转世投胎等观念。上文提到神话有三种形态，魔怪的戏仿、对意识形态的适应以及真正的神话；和在其他变体中一样，无穷尽的循环看来是魔怪戏仿的一种成分。

另一方面，植物界的循环反复为神话之迎合意识形态需要提供了基础。关于每天吃到三顿饭的渴望进一步扩展为渴望永远生存下去，能直到死亡甚至死去以后还保持不变的身份。这种渴望依次又扩展为间接地盼望社会机构或意识形态事业能比个人生命更长久地持续下去。这里的先决条件，在于认定人类的尊严和自重的更为深层的形式是密切关联着个人能否与教会、民族、社会革命、学术进步或任何足以将过去与未来联系起来，或实现伯克所言死者、活人与未诞生者之间的契约等等达成共识。社会的衰老是由于忘记自己文化遗产的传统才出现的；而否认自己对后代的义务，通常都被认为属于不负责任的事。

饮食方面关于这一切的隐喻核心包含两个重大的特点。一个特点是，吃饭比起我们上文刚考察过的关于新娘与花园的性神话来，属于与自然打成一片的更为直接的形式，

---

① 《自我与灵魂的对话》，说自我回到循环而灵魂则上升到一个自我消融的世界。

② 梵语 Karma 的音译，佛教用语，指来世的善恶报复。

China

但这种形式又并非导致对自然的爱。它倒是趋向于使社会整体化，并充分利用 body 的一语双关[①] 来表达个人和社会的整体。虽然有许多社会团体与吃饭并无直接联系，但人类社会中有饭共吃的规矩是十分严格规定下来的[②]，这和许多动物和禽鸟是相同的，而且就人类是社会性动物这一事实说来，这一特点具有重要意义。甚至连柏拉图哲学最昂扬的发挥，也出现在宴席上。

因此，虽然世界之轴的这一部分与以前所述部分一样也是一种爱的梯子，但是它强调对群体的爱（philia）而不是性爱（eros），其对朋友、邻居、领袖或（通常小的）群体的热爱超过对异性伴侣的性爱。与之相反的主要体裁之一便是追悼亡友（黎西达斯、阿多尼斯）的挽歌，从历史上讲，挽歌可追溯到对阿多尼斯的哀悼。

弗雷泽在《金枝》一书中所研究的假设的仪式虽在各种人类学语境中很易引起非议，但作为一种神话结构，它扎实得如同金字塔。书中讲到一个被部众视为神圣的国王在其统治如日中天时被他们杀死，因为担心他体力的衰退会相应地也使他所统治的国土生产力下降。所以，从事这种祭仪的动机是既深感需要个坚强的领导，又关切部族的食物供应。当部众将神圣的国王当作祭品后，立刻选定继承他的人，这时大家便在仪典上吃国王身上的肉、喝他体内的血。我们得使出吃奶的劲儿，才能想像出这时神圣的国王有了两个躯体，其中一个投胎为新的国王，另一个已被其崇拜者们吃进了肚子里。后者使得社会通过吃同一个人的肉、喝同一个人的血也变成一个完整的躯体，这躯体

① body 既指一个人的身体，又指一群共同生活或工作的人，即团体或机构。

② 见约翰·N. 布莱勒特鲁：《动物的寓言》第二部分，1968。

既是部众的也是已故国王的。

在《圣经》以前的一首题为《艾努玛·艾力希》（*Enuma elish*）的巴比伦诗歌中，我们读到人类是用肯古（Kingu）神的血肉造的，他作为叛逆被别人杀死，因为在宇宙间马杜克与苔玛特（Marduk vs Tiamat）[①]的冲突中他偏袒了错误一方（《代码》146页）。创世神话中的这一部分在《创世记》中被删去了，尽管它非常近似基督教神话中所说基督只有首先死去，方能拯救他所创造的世界。其他国家也有类似神话（如散文集《埃达》[②]中伊密尔的故事），但在《旧约》中，这一主题被强调以色列社会的延续所取代了，而到了《新约》中，这个主题重又出现，可十分清楚地见到它重又与谷物收割、种子撒播及庄稼新生这一过程相联系起来。

的确，这一点对《新约》的作者们说来是十分清楚的，因为他们强调的是基督的殉难与种子埋入土中又生长之间存在相似之处。甚至强调种子的死去也显得十分重要（《约翰福音》12:24，《哥林多前书》15:36）；于是这些作家又经常把基督与奇迹般提供粮食联系起来。用少量食物使大群大批的人吃饱在四部福音书中都有记载，有的还不止一次提到；这类奇迹显然便是耶稣在旷野提供玛那[③]的原型（antitype，《约翰福音》6:49～51）。甚至在圣餐仪式未规定前，我们已在福音书中读到关于吃基督的肉、喝基督血的形象了。基督的身体是人们饮食的无穷源泉一事，是从肉体和精神两个层次上都加以肯定的（《主祷文》中提到的“每日之粮”，也可视为指“超物质的”粮食）。基督的肉体

---

① Marduk是巴比伦神话中司天地、光明、人生及战斗的主神；而Tiamat在希伯来语中，与tobu（荒芜）和tehom（深渊的黑暗）属同一词源。

② *Edda*，冰岛古代文集。

③ Manna，希伯来语作“这是什么”讲，指从天而降的粮食。

China

不仅如艾略特在《小老头》[1]一诗中所说，“可以吃掉、可以分割、可以饮用”，而且也隐藏在基督的百姓们的身体内，成为确保他们永远生存下去的源泉。按照保罗的说法，在《旧约》的时代已有这样的习俗，保罗说，以色列人在旷野时都吃同一种灵食、饮同一种灵水，灵水来自一块灵岩，那灵岩便是基督本人（《哥林多前书》10:3）。耶稣复活一说完成了弗雷泽所说原始人吃老酋领肉的习俗所不可能办到的事：隐伏在百姓身上的神人基督突然又化零为整、重又出现，并将社会里外翻新，使之成为一个躯体样的群体。

继承已故国王的人从隐喻或信仰上讲便是他的儿子；有时候，儿子却被杀了当人祭，以延长其父的生命或确保他的吉运（《代码》154页）。在古典神话中，似乎对每个神的父亲和祖父都交代得很清楚。宙斯是神祇和人类之父，其父亲为克罗诺斯（Cronos），克罗诺斯之父是乌拉诺斯（Ouranos），有些神话学家还能说出往上几代人的名字。在叶芝的诗篇中，杀死父亲又乱伦娶母为后的俄狄浦斯，是悲剧和英雄时代（或阶段）的中心象征，继之而起的是令人较为放心的基督时代，那时基督平息父亲的怒气，并使母亲与他的新娘——教会——达成和解。把俄狄浦斯之于悲剧的关系说成基督之于喜剧的关系，诚然是一种非常深刻的见解，但我认为叶芝未能真正理解基督与俄狄浦斯之间的差异，究其原因，一半由于他思想中那个地毯骑士[2]促使他将英雄和悲剧的事理想化，一半也在于基督教教义在这个问题上含糊不清。神学家们说，基督为了劝阻圣父不要对亚当报仇，主动提出自己可以充当人祭。耶稣向其

---

① *Gerontion*，希腊文。

② 在西方，指靠恩宠而非战功受朝廷赐予骑士爵位的人，奢侈、懒散，从不打仗。

信徒们说的话更合乎情理：他说到了那天，他将把“父亲的事明白地”告诉他们（《约翰福音》16:25）。耶稣的使命既非加害于父，也不向父要求什么，而是揭示其父是这样一个人物，即作为从前创世的力量，他也有力量在一次新的创世中结束旧的创世。

在福音书中，耶稣谈到接替他的人物后来等同于圣灵。由此而形成的部分范式，从《新约》前三部福音书的开头一直贯串到《使徒行传》的第一、二章。在道成肉身时，“灵”（Spirit）是基督的父亲；“道”（Word）降下来，而“灵”完成使命后便升上天去了。在《使徒行传》中关于福音的故事结束时，出现耶稣升天（Ascension），这时“道”升上天，接着才是“灵”降到地面，如今“灵”成了“道”的“儿子”或继承人。在基督教世界中，不同团体对这一继承关系的解释莫衷一是；就我们的目的而言，只要说清以下关系就足够了，即“道”是力求从精神上理解它本身，替代它的只能是它自身的精神形式。

如果在任何社会中，国王是真正领袖的话，要想使社会模式如此严格地符合神话模式是无法办到的。这样的国王必定具有各种真实本领，他既有本领，那么要在他大展宏图时杀死他就会引起整个社会的不安。于是便出现一些不至于威胁到王权相传的替代性人物，例如囚徒或罪犯，这些人未享受君主的神圣特权多久便被处以极刑了。或者，国王可以仅在每年加强一下自己的权力，在仪式上既重申大权在握，又表白受到神灵庇佑。这样，取代早先的观念的，是关于贤明君主或“由上帝授膏者”[1] 的观念，即是

[1] 即“君权神授”；按基督教规定，向国王、祭司脸上涂油膏，为百姓施洗礼，都可使他们变得圣洁。

China

说，只要他们活在世上，他们的躯体都是神圣的。这种规矩在《旧约》中已确立：扫罗王死于战斗，由其女婿大卫继位，不过务必强调一点，即大卫与扫罗王之死毫无牵连。

这种关于由上帝授膏封王位的意识形态持续到都铎王朝，当时王位的神秘性在莎士比亚的戏剧中显得十分重要。例如，《麦克白》主要并不是一出谋害甚至杀死国王、而是写弑父和亵渎圣物的戏。当一国王尽其天年死去后，任何接受这种神秘传统的社会都会认为保证王权顺利转移到合法的继位者手中十分必要。莎士比亚对这个问题写得最出色的，是《约翰王》的结尾：约翰本是个坏蛋，他仅因为铲除妨碍他的亚瑟才当上国王；他死后，王位由年幼的亨利三世（后来一直很懦弱）和平地继承，而真正的领袖福康勃立琪知趣地回避了这事。但是在莎士比亚死后几十年，英国人却杀死合法国王查理一世，他的首级成了个保护神，确保英国在随后100多年中始终处于世界前沿。从那时起，关于神圣权利的思想逐渐将其重心转移到人民意志和民主过程，于是合理的领袖由选举产生；与此形成显著对比的是独裁者，他们出身的社会领域是惟一还视至高权威如军队为必要的，并以军法进行统治。我们发现，若就王位之神圣或合法而言，所谓神圣国王并不凌驾于其社会之上，而是与社会分享权力。他首先是个牺牲品，而耶稣正是这种神圣国王的原型，因为世人除非在嘲笑时，否则就干脆不承认他是个国王。

《旧约》中记载，上帝命令废除人祭，改用动、植物作为祭品（《代码》183页）；《新约》中开始提到圣餐，吃面包喝酒，这在基督教中还是象征基督的肉和血。二者都使这神话近似时间的循环，尽管其中总带点要躲开纯粹循环的成分。魔怪式戏仿的另一部分与我们吃其肉喝其血的丰

饶之神恰好相反，是由恶魔吃我们肉喝我们的血，在许多神话和民间故事中所讲的食人巨魔和呜呜吼叫的海上怪兽的背后，都潜伏着这样的死亡形象。这样的死亡形象在拉伯雷的作品中，以一种不同的戏仿形式出现，到《巨人传》2 卷收尾处，多数人物都消失而进入庞大固埃（Pantagruel）的体内；而在但丁的《地狱》篇中，则以更为严肃的形式出现。但丁穿越地狱的过程虽被替换了，但是不难见到那更加浓缩的隐喻结构，即整座地狱实际便是撒旦的躯体，但丁从其嘴中进去（正如在那些关于耶稣征服地狱的油画中耶稣进入其内那样），穿越肚肠，并从肛门出来。那种象征上帝愤怒的葡萄收获，如《以赛亚书》63 章中踩踏葡萄榨汁机，及在《启示录》14 章中重复提及，都是见于《圣经》的同一形象的颠倒。

四

《圣经》中和富有想像力的文学普遍的情况一样，也包含着两大结构的模式。一种模式属大自然的循环，另一模式我们一直叫做启示的模式，即将生命最终从死亡中分离开来，春回大地并非仅仅开始另一轮导至下一个冬季的循环，死亡也并不仅仅继之以另一人的诞生。复活节是个将耶稣复活纳入时间循环的节日，可是耶稣复活的本身并不是个周而复始的事件，而是天启的分离。由于在自然界中这样的分离是见不到的，所以天启的思想变成了一种对未来的希望，它既可以是历史的未来，也可指一个人的来世。在《新约》中，天启便是这样被纳入未来，可以是指日可待（《启示录》1:3），而且再次降临采取一场革命的形式，目前的社会秩序被推翻，现下受压迫的少数群体扬眉吐气。

China

这种逆转的语言无论在四福音书（例如财主和拉撒路的寓言），还是在《启示录》或后来关于耶稣征服地狱的传说中都大量地运用着。人们普遍的设想是，那些能被送到生命永恒的世界的人是经过十分认真选拔的——天堂犹如一个旅游胜地，尚未被糟蹋，因为那里还没有许许多多像你我这样的人。关于我们所称的历史末日即将来临的幻觉，从此便时而激发一些社会和宗教的运动。有时，如维吉尔在第四首《牧歌》中所写的，想像中的新时代背后依然潜伏着一种循环，这种循环暂时还受到人们忽视。

最早的几代基督教人显然认为耶稣的再次降临是不久将来的事，标志着人们从历史的噩梦中最终觉醒。鉴于20世纪人类许多类似的理想遭到出卖，我们也许应当思考一下，如此强烈地注目未来很可能属于一种不完整形式的神话。按照《新约》记载，基督死去被埋葬时进入冥间，复活后回到了地面，于升天节沿着高梯进入天国，到了《启示录》中又从天国降临世间。这一探索过程经历了整个世界之轴，而后来的任何再次降临只能是我们自己想像中对上述情况引申一番而已。

我们还注意到，弗雷泽所列举的仪式中，包括一种指定一名临时统治者或假国王的风俗；这样的人物有时与一个公认的狂欢阶段有关联，而从神话说来，狂欢的主要意义在于它令人想起从前自由平等的黄金时代，就如罗马神话中农神在位时一样。在农神节（Saturnalia）这一古代世界最著名的狂欢活动中，就明显出现奴隶和主人平起平坐的场面。另外，正如十字架上刻着的字“犹太人之王”一样，耶稣也是大卫族系中沦为人祭的国王，但又是一个见于狂欢节的或假的国王，头上戴个荆棘王冠，不顾世俗势力的阻挠，甘愿为忏悔的窃贼创造个天堂。如果我们问，

China

为什么这假国王或摄政王会与黄金时代联系起来，回答可以说，他象征着对持续性的渴求可以中断，对自然界循环的依赖可望结束，并可最终在时间中改造人类的生活。同样，这种循环仪式不能完全排除天启的希望，即希望有一场足以颠倒而不是旋转的革命。

在讨论天启的观念时提出排泄物的形象虽显得不够得体，可是排泄毕竟构成饮食问题的一部分，我还认为它是上文刚谈及的天与地最终分离的隐喻核心。哲学家在说污物是摆错地方的物质这话时，并没有进行十分彻底的分析，因为虽说冬天落在人行道上的雪也属找错了地方的物质，但洁净的雪与污秽的雪存在着差别却是另一回事了。在人们心理上，污物总与排泄联系在一起，涉及我们总想摆脱的一切东西。耶稣所说“入口的不能污秽人，出口的才能污秽人”（《马太福音》15:11）这番话，其用意就在于此——我希望那些热衷于审查和取缔图书及其他艺术作品的人更要注意这番话。人们对与自己不同的社会团体通常总抱有愚蠢偏见，这些人抱着“污秽”一词不放。上一章中所提到的对性关系的模糊态度，与人体内生殖器官和排泄器官之间的相互关系密切关联，因而才产生性行为“可耻”的观念，“可耻”只是“污秽”的另一种说法，就像我们在诸如“淫猥”等歇斯底里用语所见的一样，那些道貌岸然的人经常用这个词来形容毫不讳忌的男女关系。许多宗教也就不洁净的东西规定一些仪式，目的是要竖立个屏障，使自己能按旧式的标准，与“令人作呕的事”划清界限。就如同基督教的圣餐建立在饮食的隐喻基础上那样，洗礼也变成人们心灵洁净的物质形象，即把真正的个人从原型的排泄物中分离出来。

排泄与死亡也存在密切的神话联系，因为对多数神话

China

体系说来，尸体属于布莱克所说的“粪便般的外壳”，有待人们去摆脱和扔掉。我们语言中关于“死亡”的许多委婉语，如“逝世”（pass on）[①]，都隐约含有个排泄的比喻。由于人人都有一死，所以死亡往往成了我们所知的惟一童叟无欺的公正原理。因此才如上文提到那样，名为“死亡舞蹈”（dansc macabre）的形式变得如此流行，因为无论国王还是乞丐面对的都是一样的结局。基于另一个紧密关联的理由，粪便、排泄的形象在文学尤其讽刺作品中十分必要。譬如学界关于斯威夫特的“排泄观”就有过不少论述[②]，斯威夫特肯定具有一种排泄观，因为若无一个排泄观，谁也无权成为一名重要的讽刺家。但是斯威夫特的观念对大家一视同仁：在排泄面前，一如面对死亡，人人都是平等的，而那种试图无视这一点的冒牌理想主义在斯威夫特看来不过是一种傲慢的原罪。例如，在尽人皆知的诗篇《女梳妆室》[③] 中，我们在读到结尾处“西莉娅的粪便”时，会感到斯威夫特因她具有世上任何人、任何动物都具有的功能而瞧不起她，因此必定是这名作家本人有什么乖僻。可是我认为，真正的嘲讽是针对斯特雷丰力图用一种优雅又纯粹的梦幻去拥抱情人西莉娅，其实这种优雅纯洁是不可能与人的生活共同存在的。当然了，这种对纯洁的欲望可以真实地出现在想像之中：我们不禁想起马韦尔关于一滴露水的优美的诗，这滴露水落到污染的尘世，最后又经蒸发回到原来的纯洁世界。但是马韦尔在这首诗中并不是在写讽刺。

---

① 英语中 pass on 也作“传至别处”讲。

② 诺尔曼·布朗：《生与死的对立》（1959）第 13 章。

③ 斯威夫特写于 1732 年的此诗旨在讽刺妇女，他因此被社会称为厌恶女人的作家。

China

弗雷泽所考察的种种神话中，包括许多涉及死亡的，即某个与死亡等同的形象或象征遭到人们驱逐或“杀死”。关于死亡是否死亡的谬论，是建立在人们思想中一种类似处女地的基础上的，感觉到虽可提出一大堆相反的证据，但是死亡毕竟是可以避免的，死亡仅是由某人或某事件造成而已。“杀死”死亡就意味着复苏生命，驱逐替罪羊是另一种仪式，借以期望生命中获得一种永远是新的和谐，这时死亡被赶走，或可说被排泄掉了。

如果我们阅读一部几十年前十分流行的老式又令人迷惑不解的侦探小说，一开头便面对一桩死亡案，它按常规不可能由自然原因造成，因而估计必有一人谋害了死者——有些原始社会至今遇到不管什么死亡都这样推断的。等到小说收尾时死因得到确认后，书中人物便组成个新的群体，而杀人犯、替罪羊或被杀的死亡形象，被排除在这群体之外。如果故事编得圆满，那么各种与此显然不相干的附带论述和情节便会有一种新的不祥意义。

侦探小说还利用一种行话叫做“高潮”（catastasis）的技巧，即通常由警察局提出乍听有理实际错误的破案方法后，立即有一位大侦探家莅临，把案情搞个水落石出。E.T.A. 霍夫曼[①] 的《斯库德里小姐》必定是最早的侦探故事之一，它就包括一桩交代十分完整的破案实例。这种技巧也见于《圣经》中的形象，其高潮是对巴比伦和罗马的力量听来可信最终却是错误的判断。当这种判断被排除后，其反面也即万事的复原（apocatastasis）才能出现（《使徒行传》3:21），这时最后一个敌人（保罗这样称呼死亡）已被摧毁。

① 霍夫曼（1776－1822），德国小说家、音乐家。

China

福音书中关于耶稣殉难的神话所包括的万物生息循环不仅在复活节时受到颂赞，也反映在《路加福音》中关于耶稣诞生的赞美中，提到当时的牧羊人和秣槽，以及传统的牛和驴子，从中可见到重又加强与大自然之联系的主题。尽管如此，耶稣复活毕竟是冲破下界进入更高的世界，这迥然有别于关于阿多尼斯故事的那些万物生息的主题，也即讲春天新的生命不同于过去一年的旧生命。正是这种向上的冲破，由第二次降临或启示来加以完成。福音书中关于耶稣复活的叙述都有意写得十分宁静和安详，使这一神圣的事件充满了超乎尘世的恬静。但是在其背后，却有着上帝的无限强大的力量，任何参孙或赫克勒斯虽力图摆脱死亡的一切恶臭，却又被地狱的妖雾熏得蓬头垢面，其力量都无法比上帝相比。

下一步我们将考察一下耶稣带上来的是什么。在关于征服地狱的传统记载中，上来的群体仅包括那些在《旧约》的顺利语境中所提到的人（加上施洗者约翰）。但若观察一下《圣经》形象的更大模式，我们便会发现一种更加全面的景观。上文曾提到路得的摩押族出身和《约拿书》中上帝关心尼尼微的深远意义，《新约》中也多处提到欢迎跛子及瞎子，召唤有罪的人比召唤正义者更迫切，浪子的回头，耶稣与酒店店主和罪孽在身的人的友谊，也提到他的门徒中的奋锐党（Zealots，即政治上的极端分子）。有一名门徒还奉命急忙深入旷野去为一个埃塞俄比亚的太监施洗礼（《使徒行传》8），而保罗还谈到要消除人们在社会、性别或宗教上的差别（《加拉太书》3:28）。看上去似乎不仅包括基督前的传统英雄，还包括一个人数可观的无产阶级；事实上，这一群体如此之大，足以说明耶稣复活所体现的，是无论社会中还是人们心中一切受到不公正或不必要压抑

China

的东西都获得解放。

我们再需要一个结构原理，就可把这一切整合起来，而为发现这一原理，我们必须回到传奇中的坠落主题：

这类坠落主题中的绝大部分都包括尤其是两种特征即遗忘症和孪生儿（或两个酷似的人）的不同变异。陷入一个潜意识的世界，所涉及的是清醒回忆过程的中断，或以前生存条件的消失，相当于坠入睡梦之中。阴间通常是一个时间大为扩展的世界，那里的几个时刻相当于人世的许多年。孪生儿的特征仅是关于面目酷似者或"活人幽灵"[①]的远为复杂的主题的一个方面，它贯穿于所有民间传说、文学及比较宗教中，但在霍夫曼与陀斯妥耶夫斯基之间的浪漫主义阶段，是一种特别流行的文学技巧。

格外有趣的面目酷似者的一个方面，在于自己既是做梦人又是梦中人（也即梦中主要人物）二者之间的关系。它所承袭的是观赏者与演员二者关系的模式，属于同一精神的其他形式关于天良、守护天使、苏格拉底的恶魔等的一系列神话。本世纪的文学中，可举乔伊斯的芬尼根与HCE[②]之间的关系，前者象征所有陷入梦境的巨人，后者则是兼扮梦中主角的同一人，他经历了历史的循环。人们由内心冲突而产生的双重感觉都可运用"活人幽灵"的形式；灵魂与肉体、善与恶、意识与无意识、性格的主观与客观方面，都可构成这种双重性的例子。在美国文学中，爱伦·坡和马克·吐温对面目酷似的主题格外入迷。哈克·费恩和汤姆·索亚之间的关系类似《创世记》中以扫（Esau）和雅各（Jacob）的关系，以扫是身上长毛的荒野人，而雅

---

① Doppelgänger，德国民间传说中活人的幽灵。

② 见本书第189页注2。

China

各是身上无毛的有产业的人，可是到了小说《哈克·费恩》最后一段情节中，哈克不仅按汤姆·索亚的吩咐办事，还干脆自称是索亚了。在情节更为复杂的文学作品中，托马斯·曼的《互换的脑袋》、格雷厄姆·格林的《主管恐惧的部门》和帕特里克·怀特的《扎实的曼陀罗》都有助于我们理解面目酷似者这一主题是多么变化无常、层出无穷。

最简便的面目酷似者形象是镜中镜外人，并可扩展为影子或王尔德小说《格雷的画像》中那幅画那样的肖像。我在其他场合说过，我们只要瞧着一只钟的字盘或在镜子里照照自己的脸，就可将自己的经验变成在时间和空间上都属外在的东西。在诸如爱伦·坡等的作品中频繁出现钟表和镜子，这说明在那个世界中主体与客体之差别已扩大到使主体本身也变成个客体了。或者，面目酷似的二人也可代表一种道德上的对立，如马洛在剧本《浮士德》中运用的善与恶天使。爱伦·坡笔下威廉·威尔逊的故事和史蒂文森作品中的杰基尔和海德都是我们熟悉的例子[1]。科幻小说中同样塑造了不同形式的面目酷似者，尤其由于在时间中旅行或提到两个相似世界时所出现的这类形象。这两类形象都是亨利·詹姆斯首创的。在詹姆斯的未写完的小说《对过去的观念》中，一个20世纪的人回到了100多年前的过去，而面目酷似他的人从百年前来到主人公所在的20世纪的环境，这对面目酷似者说来进入了未来。在《乔利·科纳》[2] 中，一名在欧洲生活了大半辈子的美国人回到了美国，发现自己面对的仿佛还是从前留在大西洋此岸时的那

---

① 分别见爱伦·坡的小说《威廉·威尔逊》（1839）和史蒂文森小说《杰基尔博士与海德先生》（1886）。

② *Jolly Corner*，詹姆斯小说中的这位主人公见到自己从前住过的“偏僻角落”感到十分“高兴”。

China

个自己。

十分显然，大多数关于面目酷似者的故事都与我在上文谈到过的灵与肉的争论、意识的彼此冲突的要求，以及意识中某些躲躲闪闪的东西有联系。在这类故事中，面目酷似者的两个方面相互都属必要，而且正如爱伦·坡的《威廉·威尔逊》所描写的，毁灭与你酷似的人等于毁灭你自己。在霍夫曼的小说《魔鬼的灵丹妙药》中，写一个道貌岸然的僧侣，其面目酷似的那半身竟然拉他去干强奸和谋杀的勾当。如果我们不探究小说中的宗教本意，或至少不去逐个分析其中人物，我们就会感到这主人公的苦行独身生活也不过是用个草耙子使劲赶走自然，从而引起一些必然的后果。

这样一种生命状态可以比喻为脑袋与人体的其他部分分开，而以不具形骸的方式生存下去。在爱伦·坡的一篇题为《困境》的小说中，我们读到一个女人误入一个钟楼，大钟的一个指针割去了她的脑袋，脑袋和身子都深信自己是真正的灵魂（那女人干脆叫自己是 Psyche，即灵魂）。在叶芝的剧本《国王与大钟楼》中，同样出现一座钟楼和一个割下的人头。时钟的存在进一步说明，意识与潜意识之间的差异与我们观察时间的方式很有关系。19 世纪的一些诗歌和小说中都反映了这种情况，说明当时人们对莎乐美（Salome）、希罗底（Herodias）及施洗者约翰的故事[①] 非常入迷。马拉梅在题为《圣约翰赞歌》这样一首极其简略的诗中，把被砍去的脑袋形象与太阳位于天顶的情况联系在一起，说明超时间的时刻这种荒谬的东西从来

① 希律王的女儿莎乐美以优美舞姿博得父亲欢心，使在母亲希罗底唆使下，请父王把约翰杀死并将其首级送给她。见《马太福音》14 8。

China

不曾有过。

但是，并非所有面目酷似的主题都属于讽刺，正像奥托·兰克（Otto Rank）[1] 在其对母题的研究中指出的，神话的最浓缩的隐喻形式是同一身份的不朽与必死的两个方面，谷粒即是与种子酷似之物。关于一个高上的自我与一个低下的自我的主题反映在人们的不同心情中。霍夫曼一篇关于画家萨尔瓦特尔·罗莎的小说反映一种相当无忧无虑的心情，其中写到一守财奴见到舞台上有人情况与他如出一辙后，他的吝啬和好色的毛病便治好了，而在台上扮演与他酷似者的正是那画家。在霍夫曼另一篇小说《金瓶》中，有个青年诗人爱上了一少女，这少女却想嫁给一位议员，同时他又被一个与大西洋岛和天堂般花园有联系的神秘的蛇女纠缠住。从小说的字面意义上看，仿佛是说诗人陷入自己想像的世界，最终选中一名仙女，而那个少女一直生活在现实中，另有高就嫁给了当上议员的人。但小说对面目酷似主题的处理还是十分灵活，使我们轻易感到，实际上，一个男人可以获得两个女人，一个是他想像中的，另一个是他日常生活中的。

法国戏剧家让·吉罗杜[2] 写过一部名为《安菲特律翁38》的剧，意思是说该剧所根据的神话以前（至少）37次被作家改编为戏剧了。在希腊神话中，宙斯被安菲特律翁的妻子艾克蒙娜的姿色迷住，便乔装成丈夫安菲特律翁的模样，诱奸了她。关于亚瑟王的出身也有个相似的故事。且说艾克蒙娜生了一对孪生子，一是大力神赫克勒斯，宙斯是其亲爹，另一是安菲特律翁亲生的人世间的儿子。普

---

① 《超越心理学》（1941）第一章，并见雪莱《解放了的普罗米修斯》I，i，192 页后。

② Jean Giraudoux（1882—1944），此剧于 1939 年出版。

劳图斯和莫里哀都曾把这故事改编为戏剧，剧中出现面目酷似的一神和一人形象外，还出现两个孪生的仆人。孪生儿的主题也在莎士比亚的《错误的喜剧》中出现过，不过剧中可怕的气氛更近似于《安菲特律翁》，而不是如人们更经常援引，说是根据《梅内奇米》[1] 改编的。

在《新约》中，记载耶稣的父亲是圣灵而不是约瑟，但据说耶稣有过一个兄弟，这兄弟的父亲是约瑟，于是早期的基督教传说便又把耶稣与一对名叫"犹大·多马"（Jude Thomas）的孪生兄弟联系起来，认定多马即十二使徒之一（Thomas 一名是"成双"的意思），而犹大是《犹大书》的作者。还有传说，说罗马城是由孪生兄弟罗穆卢斯（Romulus）和瑞摩斯（Remus）所建，二人系由战神（Mars）与一处女祭司所生。兄弟二人起初地位相等，但不久瑞摩斯便不被提起了。更加说明面目酷似者是自己不朽的一面的例子，有《奥德修纪》中的赫克勒斯，据该史诗中一节[2]（叶芝对它极感兴趣）称，赫克勒斯既是阴间一个影子，又是众神中的不朽之灵。

这里，我们接触到的面目酷似者形象的形式，涉及一主要人物上升到一更高的世界，那世界是一完整的精神的本体。这可能是像前一章所谈到的一男与一女达成的神圣婚姻，只是其背景有所不同。布莱克的《天真之歌》中有两首抒情诗《迷失的少女》和《找到的少女》，说是有一个叫莱卡的孩子被一守护狮叼到一洞穴中保护起来。前一首诗的序曲中说明，这故事象征着后来有一阴性的大地复苏并与其创世者结合变成一乐园。序曲后的叙事部分中，第

---

① *Amphitryon* 和 *Menaechmi* 都是罗马喜剧家 T.M.Plautus（公元前 254? —184）创作的。

② 《奥德修纪》卷 xi 第 602—604 行。参阅叶芝《幻象》一文最后一段。

China

一行含有“南方”二字，令人想起同一诗集中另一诗《黑少年》中所说的“南方荒野”，也许说明莱卡其实是个黑女孩，从而使她与冥府的普罗塞皮娜和《雅歌》中的黑女主人公都可联系起来。总而言之，她象征着关于一个新生的自然等待进入其正当王国的内在景象。莱卡在我业已谈起过的《经验之歌》的导言中，还与黑色大地联系起来，是“失误的灵魂”，她既非亚当也非夏娃，而是个不仅包含二人也包含不少其他成分的女性实体，别人敦促她不要每夜陷入黑暗，而应进入永恒的光明世界。

这里，我们已多少接近雄体与雌体结合为单一生命的主题。在迪伦·托马斯的《冬天的故事》中，有一雌鸟就如莎士比亚诗中的凤凰与斑鸠一样红白相间，冬天降落在一个垂死的老人身上，并与他结合在一起，这时死亡、婚配、新生及冬去春来都成了发生在同一时间、地点的同一事件。其他例子还包括罗曼蒂克喜剧《第十二夜》和巴尔扎克的《塞拉菲玛》，前者写一对双生兄妹彼此被认错，但最终各自完成了婚事，后者以简约、明显的隐喻形式描写了小说的主人公阴阳人塞拉菲玛。艾略特的《荒原》是在戏仿的语境中，由阴阳人蒂利希亚斯（Tiresias，艾略特称他为“乳房干瘪的老汉”）观察一桩桩婚事的告吹。

更具讽刺性的面目酷似人的主题集中体现在我们不妨称为纳西索斯（Narcissus）的监狱的素材上：纳西索斯是一个美少年，因见自己在镜子中照见的模样瘫痪而变得无法谈情说爱[1]。神学家们很早就已把纳西索斯形容成亚当堕落的一种典型，因亚当和纳西索斯一样，也认同于自己在下

---

[1] 弗莱在本章中关于纳西索斯主题的全面考察，得益于杰伊·麦克弗森1982年的著作《孤独的心灵》。

China

界中的戏仿映像。保罗认定基督是第二个亚当，从而使基督变成既像纳西索斯又像亚当的双重形象，把原来的基督从拉康所说的“镜子的阶段”（stade du miroir）和艾略特所说“镜子的荒野”中解救出来。布贝尔的行话“吾－汝”[1]告诉我们，我们大家都被禁锢在一个“它者”的世界，这世界其实便是我们自己的映像。“它者”世界包括自然界和物质环境，但也包括整个社会，在此语境中，“他”和“她”仅是“它”所属的方面。按此观点，创造是因为它反映我们的思维才可为人们所理解；世界是由于它反映我们的感情才显得美丽。“汝”既是另一人又是我们本身，只有“汝”才能赋予我们爱的能力，这种爱的能力使我们摆脱阴影和回声（回声[2]是纳西索斯的情人，又是他的听得见的化身）的世界，进入充满阳光和自由的世界。

① Martin Buber（1878～1965），德国犹太宗教哲学家，认为生存就是神与人、人与世界之间的对话。

② 罗马神话中，Echo是个半神美女，因爱上Narcissus得不到回报而憔悴死去，仅留下声音在世间。

China

第八章　变体之四：熔炉

一

我们已对“世界之轴”的三组形象进行了概括的论述。其中两组就其与《圣经》关系而言，分别与关于创世的祭司文本和耶和华文本存在联系。第三组是从大地表面沉落下去的形象，其肇始则是见于耶和华文本记载的亚当和夏娃堕落的故事，这组形象写人类陷人自然界的循环体系和压迫与反抗的政治循环。政治循环最初的象征是亚伯被杀害，该隐流离失所。四缺一，似乎还应有第四组形象，那便是见诸祭司文本记载的堕落形象。这组形象没有出现在其适宜之处《创世记》第一章；倘使在那里出现，就会与上帝对自己创世过程表示满意唱反调了。但是随着叙述的进展，这个故事很快便展开了。那便是众天使的造反、天上大战及天使们遭到驱逐；弥尔顿在根据《圣经》典故构筑《失乐园》时，把这故事写进了这部史诗。

按照弥尔顿的描写，魔怪式的堕落并非仅仅体现为不服从，更涉及蔑视上帝并与之对抗，因此，魔怪的社会是对神祇社会的一种持续又系统的戏仿，它关联到那些恶魔

China

或沦落的天使，其力量大大超过常人的力量。我们读到沿着雅各和柏拉图的天梯，众天使上上下下络绎不绝；同样，在异教徒生活中，也存在一些魔怪般的后劲，才足以说明为什么他们的帝国特别在覆灭前总显示出几乎是超人般的宏伟气派。

在《旧约》的先知书中，有两段涉及这一主题的话格外引人注目，那便是《以赛亚书》第14章中对巴比伦的指控和《以西结书》第28章对推罗[1]的控诉。巴比伦关联到启明星露西弗[2]，它对自己说“我要与至上者同等”；推罗被比作一个守护天使，这个可爱的小东西要在伊甸园中“一直待到你身上发现罪过那天为止”。在《新约》（《路加福音》10:18）中，耶稣说撒旦是从天上坠落的，因此历来都把撒旦等同于《以赛亚书》中所说的露西弗，传说他变成了上帝的大仇敌；撒旦本是众天使的头目，未被取代前是上帝的初生儿子。异教王国背后的那种超人的魔怪力量，在基督教中叫做伪基督（Antichrist），是要求获得神祇荣耀的世俗统治者（《代码》95页）。

这种关于魔怪的一整套信仰多半是很晚才涌现的：直到《新约》收尾时（《启示录》12），我们才明确读到天上打起仗和三分之一天使造了反。因此，《启示录》不仅是《圣经》的收场，也是一个识别的场面，早期形象中所潜伏的奥秘这时才显露出来。后来的传说为了使《创世记》1:27和5:1的说法与耶和华文本协调起来，便设想出莉莉

---

① Tyre，古代腓尼基的重要城邦。

② Lucifer，拉丁语作“金星”解，自吹与上帝并起并坐，却被发配入地狱，才改称为撒旦。

China

丝[1]这个形象，她是亚当的头一个妻子又是魔怪们的母亲（《代码》140页）。另外，耶和华文本的《创世记》中受到诅咒的蛇不过是一条蛇而已，后来才又出现一种解释，说蛇乃是撒旦的喉舌。

但是，关于魔怪的故事在《创世记》中很早已出现了。首先，我们在《创世记》第四章中读到该隐的后代：该隐的子孙们除了复兴亚伯的田园世界外，还创立了以音乐为主的艺术、冶金术及城市生活的其他部分。但是那一章结尾处关于拉麦（Lamech）的记载，说明该隐杀死亚伯为滋生一系列罪恶开了先河。另一开端是《创世记》6:1～4那段奇妙的话，说是"上帝的儿子们"被"人世间的女儿们"迷住，便降临人间，与她们成婚并养出一批英武的人。这批英武的人看来成了触发诺亚那场洪水的一个因素，但洪水退后这族人活下来了，因为其后代继续在迦南福地的边境上恐吓以色列人（《民数记》13:33）。我们接着便读到《创世记》10～11记载关于"大猎人宁录（Nimrod）"和建通天塔的重大工程的事。

从《创世记》的这些段落中，我们能发现一点，即《圣经》中的叙述与赫西奥特（Hesiod）诗歌中那个英雄时代的情况十分相似或可形成对照（尽管约瑟弗斯Josephus拿泰坦族人的故事来进行比较）。据记载，上帝在谈起那些身材魁伟的英武的人时，颇为厌倦地说：

> 人既属乎血气，我的灵就不会永远驻于他们身上[2]，然而他们还是可活到一百二十年。

---

① Lilith，希伯来民间传说中亚当在未娶夏娃前的妻子，后被世人设想成一个魔怪，专门偷窃别人的孩子。

② 见《创世记》6:3，钦定《圣经》英译本作"永远无法与他们抗争"。

China

这番话的意思之一，也许是上帝否定希腊神话中关于英雄具有神与人（通常父亲是神、母亲是人）双重出身的说法。可与这样的半神半人的英雄相比的事，在《圣经》中是找不到记载的，尽管弥尔顿在《失乐园》的头两卷中，明显地把诸如埃阿斯、奥德修斯和阿喀琉斯等身上所体现的古典英雄主义许多方面与造反的天使联系起来。

《创世记》的这段话为《以诺书》[1] 提供了基础，后者大大扩展了那些好色之神堕落的故事。《以诺书》对后来《新约》中那些更为颓废之书产生过某些影响（《犹大书》14 和《彼得后书》2:4）。这种影响大概也反映在《启示录》中。我们在《启示录》14:4 已读到，说是世间受赎救的人数达 14.4 万人，都是童身男子，从未"沾染妇女"。理解这番话含义的办法之一，也许在于把它视为一种原型（antitype，《代码》79 页），其预示（type）便是《以诺书》中所说许多天使沾染了女人，尽管这段话的表面意义看来仅指族长制下杀死过太多的人[2]。

古典神话中与以诺故事类似的，是一些神尤其丘比特降临人间染指各种姿色迷人的女子，这些神通常乔扮成一只动物，这类故事在西方文学及绘画、音乐中已成为人们熟知的一个特征。当然，与以诺的故事相比，这类故事更具有戏谑的情调，但由于反映了男女关系的不平等，它们并不使读者对神祇产生什么好感。这就是为什么当读到像

① *Book of Enoch*，《圣经》的伪仿作品之一，成书于公元前 2－前 1 世纪。

② 这段话又很可能指《申命记》20:7 所提到的在以色列军队中确保士兵童贞的规定。

《费加罗的婚姻》[1] 中反对老爷初夜权主题的那种更符合人情的故事时，我们会十分清楚地察觉到这出剧的基调在于流露对特权阶层的愤怒。进一步讲，还有洛普·德·维加[2]的卓越戏剧《羊井》描写的几乎赞同马克思主义的阶级对抗学说，戏中写村民们纷纷起来反抗贵族们任意糟践他们的妻女[3]。

十分明显，一个父亲是神、母亲是人的英雄，即使其父为天使，在像犹太教或更晚的伊斯兰教等严格的一神教中是毫无地位可言的。因此，基督教所宣扬的所谓耶稣是上帝与人世间一女人所生的事，多少成了一桩丑闻，是又在按希腊方式编造神话了。不过《新约》中的故事为以诺故事揭示一个更加积极的方面。古希腊神话中的英雄通常都属悲剧人物，其神与人的混杂血统使他声名狼藉；但耶稣的混杂血统却至少显示神与人的和解，因而是喜剧性(按但丁的意思，基督教便是一出喜剧）的。叶芝的神话思想已见本书上文介绍，它包括一个历史循环观，即在悲剧和英雄的文明后，必继以喜剧和社会的文明。每次循环都十分神秘地由一神鸟与一凡人女子结合而开始：古典神话中是莉达与天鹅的结合导致循环，而基督教的循环则是由鸽子（圣灵）与马利亚的结合开始。在爱尔兰开始出现第三种循环，这是叶芝在其剧本《苍鹭的蛋》中预言的。叶芝死后，民间出现一整套形态类似的神话，包括一些关于在历史开端时众神驾驭战车，而到如今历史结束时处处是

---

① 法国作家博马舍1778年写的喜剧。

② Lope F. de Vega（1562—1635），西班牙作家。

③ 当然，神话中女神引诱世间男人的事例也可轻易找到，如见于古尔迦美什与伊什塔、奥德修斯与卡吕浦索、维纳斯与阿多尼斯、月亮女神菲比与恩底弥翁等的故事。

飞碟的故事。涉及本章课题的，是这样一个事实，即经过以诸故事扩展的《创世记》神话，除不祥的方面外，还具有积极又富创造性的方面。

泰坦族、原始巨人及妖魔的世界过去通常被人们视为仅属邪恶的，“魔怪的”（demonic）一词正如在本书中那样，也通常用来表示一种以死亡为核心的对人类生活的戏谑模仿。但是我们现在要寻找的是“世界之轴”形象的另一领域，它既像其他三领域一样具有毁灭性，可是还具有富于创造性的方面。在文学中，无论描写陷入阴间或由阴间上来，这阴间总是邪恶又凶险的，对此我们不妨保留“魔怪的”一词。但是坠落和上升都还可以具有创造性，就这方面讲我打算用“神力的”（titanic）一词。神力也即力大无比的形象把我们带到比上一章中所探索的沉陷又回升形象的更深的层面，从而使我们得以深入到人类智慧和力量的起源。

笔者曾指出，《圣经》对待英雄或悲剧并不十分友善，对待力大无比的东西就更不用说了；《圣经》在我们文化中占着主宰地位，由于这个主要原因，传统上才把力大无比与魔怪视为一码事。若从一种更广阔的视野去思考，我们就没有理由这样去将苏格拉底的魔怪与基督教的守护天使，或将华滋华斯[1]在谈到自然界中“巨大又有力的形式”时的感觉与希腊人在想到狄俄尼索斯或阿耳特弥斯（Artemis）时的感觉，分别进行对比。即使促使埃及和巴比伦兴起成为世界帝国的那种无比强大的神力，也显然被《旧约》中那些先知视为值得敬畏的。

我们对世界之轴的每一项考察都与一个神祇或使我们

---

① 《序曲》卷1第398行（1850）。

China

充满活力的存在关联在一起的：主宰高度智慧的天梯的神，已见第五章概述，是前往死亡之乡的向导赫尔墨斯(Hermes)；司管高尚爱情的天梯的，是厄洛斯（Eros）；主管低下爱情（即生殖）的升和降的是阿多尼斯（Adonis）。现下低下智慧的英雄则是普罗米修斯，据有些记载，他创造了人，推倒祭礼膜拜（或使之沦为荒谬之举），并将火种带给人类才使人类有可能发展文明。传统的说法是上帝造人，他的"道"变成肉身；但在普罗米修斯的语境中，是人类创造了众神，人类的肉身变成了道：即是说，他的肉体或他所造的人的肉体才形成意识。这样一位普罗米修斯激励着从卢克莱修[1]以来间或出现在文学中的一种态度，即纵使有神祇存在，它们也不过是异己的存在，与人类生活毫不相干，因而对它们可不予理睬。在歌德关于普罗米修斯的一首诗中，普罗米修斯称他按照自己的形象造人，使他们都像他那样，能悲能喜，尤其能如他一样无视神祇：

> 我坐在这里，按照自身形象
> 塑造了许许多多的人，
> 构成与我相同的族类，
> 一样会受苦，一样会哭泣，
> 一样享乐，一样喜悦，
> 尤其像我这般
> 无视众神！

但是，我们心目中最熟悉的普罗米修斯形象却是个遭受一名用心险恶的天神百般折磨的泰坦族巨人，换句话说，

---

① Carus Lucretius（公元前99－前55），罗马哲学家兼诗人。

他是一个和在十字架上殉难的耶稣一样的悲剧人物。《圣经》是排斥存在巨人般英雄的想法的，也不理会人类想像力中被称为悲剧的方面，即是说，英雄尽管伟大，况且经常正因为他伟大，他的奋力斗争才会招致灾难。悲剧英雄就神祇的道德品质以及人类天性和神祇天性中不可调和的矛盾提出过太多令人厌烦的问题。从另一方面来说，希腊悲剧是对酒神狄俄尼索斯崇拜的一部分，而狄俄尼索斯本人被肢解并受苦死去，则构成普罗米修斯力量的另一种形式，其背景都是我们所称的巨人般的创造力。

构成尼采著述中的核心人物的，是狄俄尼索斯而不是普罗米修斯；尼采谈到超越自我的超人，还谈及其"主子道德"①，颂扬英雄和贵族的傲慢，但最后他又自我认同于狄俄尼索斯，并认为狄俄尼索斯是个"伪基督"(Antichrist)形象。尼采是从其早期著作《悲剧的诞生》开始对狄俄尼索斯产生浓厚兴趣的。叶芝也将邪教和狄俄尼索斯式理想与基督教的理想进行对比，显然他更喜欢前者。但是叶芝不像尼采那样猛烈地反对基督；事实上，他本人死后就埋葬在一个基督教教堂的墓地上。

谈起尼采，他可能曾相信或力图相信，无时不处于死亡的狄俄尼索斯是个自我肯定的人物，而复活的基督则是个自我否定的人物。可是这不可能使尼采成为一个伪基督，因为据《新约》(《帖撒罗尼迦后书》2:4)载，伪基督是个"坐在神的殿里，自称是神"的人。这个人物是亵渎神殿中至圣之所(《马太福音》24:15)的雕像或异教存在与某个自封为上帝的魔怪式的纳西索斯的结合。这样的人物与尼

① 尼采在其著作《善恶的彼岸》(1886)中，区别"主子道德"和"奴才道德"，见芝加哥亨利·雷格纳里出版社，1955年英译本202-206页。

China

采毫不相干，而与希特勒颇为相似，与康拉德小说《黑暗的中心》中库尔兹那样的原型密切相关，关于库尔兹此人容笔者在下文随即提及。

在此以前，布莱克曾在《天堂与地狱的联姻》中大致勾勒了另一种伪基督的形象，把善与恶进行了对比，说善是“消极，却服从理性”，而恶是“积极，来自能量”，并允诺要写一部“地狱的圣经”来解释这个问题。在后来的《永恒的福音》中，布莱克还对照了真正的耶稣与“爬行的耶稣”，前者的行动“诚挚并怀着自傲的喜悦”，后者实际是伪基督，向消极和平庸让步。这里与尼采在“主子道德”中涉及耶稣的论述存在相似之处，尽管布莱克十分明白，对传统道德的反抗与真正的罪恶截然不同，他本人并没有攻击可信的基督教神话，而仅是攻击克尔凯郭尔所称的“基督教界”（Christendom）这样的机构对它的歪曲。

承认普罗米修斯和狄俄尼索斯都是悲剧人物，便会揭示涉及悲剧的一切矛盾的方面，与本章讨论有关的是自然界的双重性，即华滋华斯的自然与德·萨德的自然之间的对立，这点已在上一章提及。这种双重性便是将神力与魔力联系起来的因素。一只猫知道自己什么时候感到暖和，吃得饱饱的；如果在此感觉上再加上人的意识，我们就可初步了解华滋华斯的自然观。鼬鼠是凶恶的食肉动物，如果在它的凶恶上加上人的意识，我们便初步理解什么叫心肠狠毒和用残忍来获得变态心理的快感。这是理性和天性在名副其实的魔怪层次上的融合，也即格列佛笔下慧因马的主人所提到的：

> 尽管他憎恨自己国家中的人形兽（Yahoos），但他对它们可恶品质的谴责并不超过对一头天性残忍的捕

China

食猛禽的责备……但是，当自称具有理性的人竟然能干出如此罪行来时，他就担心这种功能的败坏会比残暴本身更加糟糕。因此，他深信我们所拥有的不是理性，而是某种足以加深我们邪恶本性的品质。[1]

在《李尔王》这出悲剧中，不管李尔此人有多少弱点，但他作为国王存在，便足以使莎士比亚的观众相信这是一个十分"自然的"社会，权威和忠诚都是在其中起着作用的力量。李尔王一退位，自然便展现其低下的层面，这是对一个很自然的社会的戏谑模仿，这时社会的头目都变成掠夺成性的人，建立这社会主要也是为了他们自己的私利。大量的禽兽涌入剧中的形象，使观众感受到这禽兽世界象征着人类的生活彻底垮台，沦为一群低等动物，一如奥本尼所说的：

人类必定会自相吞食
像深海中的怪兽一样。
（幕四场三第 52－53 行）

这种感觉说明，魔怪式的堕落比之任何动物的行为都走得更远，正如剧中葛罗斯特被剜去双眼的场面所显示的。在魔怪世界中，蓄意的行为与自发的行为奇怪地结合在一起，例如，当把邓肯杀死后，麦克白不由自主地感到自己像踏上罚犯人踩的踩车一样，只好把越来越多的人杀死，心中才踏实一点。

继《麦克白》中魔怪式的沉陷，我们来谈谈魔怪式的

[1] 见 J.Swift 的小说《格列佛游记》。

China

升腾，也即暴虐专横，邪恶构成了社会中至上的权力。我们可以料到，20 世纪的作家对此主题深感兴趣，康拉德几乎在其主要的几部小说中都研究了它。《黑暗的中心》中的库尔兹是个格外值得注意的例子，因为他是所有使 20 世纪沦为人类历史上最阴森可怕世纪的专横人物的原型。

残暴专横者是从社会歇斯底里中吸取力量的，即是说，歇斯底里以一种超自然的邪恶力量使他们陷入占有狂。康拉德笔下的库尔兹欲将周围的"所有可恶的人杀个干净"，可是并未意识到这样去充当本地人是一种反常的办法，他要并吞黑暗，结果自己反成了黑暗的中心。黑暗并不是非洲黑人的社会，而是那个社会与白人世界的"卑劣和贪婪的幽灵们"和象牙贸易合为一体，是帝国主义的残暴促使它自身及其牺牲者一同陷于堕落。库尔兹身处那种环境，又必然产生一种偏执狂，制定十分庞大的计划，而且招引了一帮狂热的追随者（有一名崇拜者说，库尔兹本可成为一个政党的了不起的领袖，不过那是个极端的党派）。这样的人就像《一九八四年》[①] 中那个老大哥一样，几乎是不可能死的；一旦他死去，别人听了也会嗤之以鼻的。

我们在一定程度上可以理解抱有动机的罪恶，而毫无动机的罪恶则多少有点不可思议，使我们摸不着底细。当人们问伊阿古，既然奥赛罗和苔丝德蒙娜那么信任他，又从未加害于他，他为什么却要蓄意毁灭他俩的生命和幸福，伊阿古十分顽固地闭口不答。首先，他自己也不知道为什么。诚然，在一次独白中，伊阿古提到奥赛罗可能要染指他妻子爱米莉亚，使他当王八，但他并不相信这样的事：他惟一用意仅是想极力在观众心目中恶毒地诋毁奥赛罗。

① 乔治·奥威尔 1949 年出版的小说。

China

有些更想入非非的歹徒使我们感到他们是封闭在一种幻觉之中，不过这种幻觉仍然意味着缺乏自知之明。在韦勃斯特[①] 的悲剧《马尔菲公爵夫人》收场时，有人问博索拉：安东尼奥是怎样获得死去下场的，他回答道：

> 如坠雾中：我不知怎么回事，
> 因为类似的误会我时常
> 在戏剧中才见到。

莎士比亚或韦勃斯特之所以把剧中的歹徒说成是受到恶魔的唆使，这不过是戏剧创作中一种避难就易的手段，不管他们自己及其观众是否相信恶魔的事。基督教能够办到的，仅仅在于用“永坠地狱的灵魂”（lost soul）这样的隐喻去形容世上像伊阿古那样的人：那样的人身上不过缺乏人性必不可少的东西罢了，其他就不必再追究了。

然而，现代关于“惊恐”（Angst）的观念至少使我们可以命名这种不可思议的事。克尔凯郭尔在其著作《恐惧观》中，将魔怪界说为“对善良的恐惧”，而在克尔凯郭尔看来，善良与他所说的合乎伦理或建设性的自由是有关联的，在这样的自由中，自由与强迫的对立消失了。例如，对一个富有创造性的艺术家说来，他想做的事与他应做的事是一致的。但同一著作中还提到，伊甸园中的亚当处在一种不带强迫的抽象自由之中，在这样的处境中，人类惟一能做到的便是抛弃那种自由。纪德关于非理性行为（acte gratuit）的观点[②] 是另一种对待抽象自由之矛盾的方法；任

---

① John Webster（1580－1625），英国戏剧家

② André Gide（1869－1951），法国作家，尤请参阅他《梵蒂冈的地窖》一书。

何人处在这种状态或自认为处于这状态，都像一个失去了大气压力的人。陀斯妥耶夫斯基的《一个可笑者的梦》以寓言方式提供了一个与克尔凯郭尔相似的论证，告诉我们人在面对天堂般的处境时，只能起到毒蛇的作用，把所有的一切都毁灭。奥尔都斯·赫胥黎[1]的作品《海岛》提出相同的主张，不过较不尖锐。

在悲剧中，神力和魔力的东西出现在自我毁灭或反社会冲动的语境中，希腊悲剧中用“傲慢”（hybris）一词解释这种冲动，也即既属有意识又属自发的过分行动，系由一“缺陷”（hamartia）产生，但这不是道德上的缺陷，而是由于一个人身处心理不顺应的环境，不可能采取慎重又稳妥的行动。心理不顺应的原因，通常仅由于存在英雄主义，英雄主义（heroism）就其定义而言便是指太大，无法适应所在的处境。对于悲剧情节的首要反应并不是对剧中主要人物的同情或谴责，而是认识到该情节的不可避免。这并不等同于宿命观，尽管二者密切相关又经常被人混为一谈。但是，正是这种与宿命观的隐隐约约的联系才使得《圣经》离开悲剧主题；即使在《约伯记》中，悲剧情节还以撒旦作为避雷针来躲开神的意志。

浪漫主义时期，悲剧观变成一种虽有联系却并不相同的主题。《旧约》中有一系列可能沦为悲剧的人物（《代码》181页），如该隐、以实马利（Ishmael）、以扫、扫罗等，这些人似乎最早获得由上帝安排的遗传性，而且这种遗传性经常由于奥秘或不可思议的原因转移到年轻的后继者身上。在浪漫主义文学中，可以发现对这类人物出现一种新的同情，例如拜伦的《该隐》《白鲸》中的叙述者伊什梅尔。但

---

[1] Aldous Huxley（1894－1963），英国作家。

是这种人物典型在维多利亚时代与《圣经》并无明显联系的文学中也还十分常见，其中典型的技巧是“继承者的空缺”，讲合法的继承人如何出现并认领遗产的故事。

在《失乐园》第五卷中，我们谈到圣父上帝为庆贺新生的基督而饶恕了露西弗。这则故事当然不见于《圣经》记载，但它十分符合我们所考察的《圣经》神话模式。浪漫主义文学还包括一场起用妖术的运动，把露西弗变成个英勇并富有同情心的人物，或者使之变成真正的上帝。在马里奥·普拉兹[1]的作品《浪漫主义的苦恼》中有许多例子，这书还追溯了各种附带的倾向，如萨德（de Sade）追随者作品中那种善恶的颠倒。作品的感情通常针对基督教中独裁的上帝，并把具有人性的人物理想化，这种人物也具有邪恶的方面，理由是上帝所要求的千篇一律的道德使人类失去了其必要的创造力。

浪漫主义时期的这种一半来自《圣经》的反抗精神是对处于消亡中的贵族统治的留恋，但还意味着更多的东西。让我们还是回到《创世记》中关于卓越人物的来源又经《以诺书》加以渲染的故事。在夏洛特·勃朗蒂的小说《雪莉》中，有一章富有讽刺意味的题为“女才子”，对这样千篇一律魔怪式解释上述故事表达了一种强烈的抵制。这一章中包括有一篇短文，据说是雪莉作为自己一次法语练习而写，文中提到接触天使和女人便是接触到天才和人性，换言之，便是极大地弘扬人类尤其是女性的精神。

雪莉曾谈到弥尔顿在《失乐园》中把夏娃写得枯燥乏味，并指出人类的真正母亲必定更像传说中的莉莉丝那样远为令人敬畏的女神。批评界常有人认为夏洛特笔下的雪

---

① Mario Praz，意大利文学批评家。

China

莉是部分地依照她妹妹艾米莉的形象塑造的，虽然雪莉由于更有钱，社会地位也更高，在日常交谈时更善于表达自己的见解。拜伦的《天与地》也是写《创世记》中同一段话的题材的，但（既出于拜伦之手）当然不会含有女权主义的因素。不论在哪一种意识的层次上，夏洛特·勃朗蒂都在结构上把以诺的故事彻底颠倒过来了，把"人"写成女人形态，与他（她）的神性重又结合在一起。在以诺故事本身和与它对应的古典神话中，将女子一方写成处在从属地位，预兆着时间之轮会不断转动下去而不是一种摆脱时间之轮的运动，因此叶芝才运用鸟与女人的结合来作为历史循环的形象。

关于沉落的主题经常是围绕着同一人或同一群人内部神力与魔力之间的争斗开展的。在小说《白鲸》中，阿哈布船长对鲸鱼的追捕虽如人们常常形容的属一种"偏执狂"，甚至是一种邪恶，因为他为此不惜牺牲船员及渔船本身，可是邪恶或复仇并不是追捕的关键所在。鲸鱼本身正如船上大副所说是个"不会说话的畜生"，即使它穷凶极恶地一定要咬死阿哈布，就一条遭到往死里追猎的鲸鱼而言，这种态度如果存在，也是完全可以理解的。使阿哈布感到烦忧的，是远比任何鲸鱼更深处，存在一个超乎道德又令人疏远的世界的严峻现实，人类心灵中任何正常的成分都无法直接面对那样的世界。

公开宣布的目的是要追捕白鲸，但是当灾难的预兆接踵而至时，十分明显，真正驱使阿哈布的意志是要与康拉德所说的"毁灭性成分"打成一片（而不是仅仅适应它）。麦尔维尔说，阿哈布变成了一位遭受鹫鹰啄食的"普罗米修斯"。世界之轴的形象反映在小说最后两页所描写的大漩涡也即向下旋转的涡流上，或反映在阿哈布手下一名船员

China

所说的话："连烤肉叉也像要脱离世界中心而去了。"但是这种沉陷并非纯属魔怪式或仅仅是毁灭性的；和其他具有创造性的沉陷一样，它多少又在追求智慧，尽管获得这样的智慧要付出多么致命的代价。小说收尾处，阿哈布与船长室那个黑人小服务员皮普之间出现一种令人想起李尔王与其弄人之间的那种关系，皮普因被抛弃在海上漂泊太久而发疯了。小说中写到这黑人小伙子"被活活地卷到大海奇妙的深处，在那里，未经扭曲的原始世界的古怪形态来回地流动着……而吝啬的人鱼'智慧'揭开他私藏的一堆堆财宝"。

《白鲸》是现代文学中最深刻处理《圣经》中海上怪兽(Leviathan)象征的作品，这种既具神力又具魔力的东西把埃及和巴比伦推到强大王国的地位，然后摧枯拉朽地使它们荡然无存；这是上帝的超出创世范围的仇敌，又显然像约伯一样，也属创世范围内的生灵，上帝为之深感自豪。对约伯说来，这海上怪兽是作为上帝也即"凌驾一切骄傲者的帝王"(《约伯记》41:34)的行踪的最终秘密显示出来的，撒旦本人仅是他的一个工具。这种力量究竟是什么，取决于如何对待它。若按康拉德笔下库尔兹那样以伪基督的变态心理对待它，它便是一种无法想像的恐怖；但它也可能是一种人类可为自身利用的力量的源泉。要做到这一点当然包含着相当大的风险：兰波[1]在他那封著名的"预言者的书信"(lettre du voyant)中，把这种风险称为"使一切神经错乱"(dérèglement de tous les sens)的东西。这话说明了神力与魔力之间的密切联系，维尔兰[2]用"受社会排

---

① J.N.A.Rimbaud (1854～1891)，法国诗人。

② Paul Verlaine (1844～1896)，法国诗人。

斥的诗人"（poète maudit）一语来表达这一态度，这些诗人和阿哈布一样，认为正确崇拜他们所召唤的力量的办法是加以蔑视。

维尔兰还在他的诗作《爱情的控诉》中塑造了一位非常类似兰波的诗人，他来自一群陷人七大致命原罪的魔鬼，像露西弗那般狂叫他将变成上帝一样的人（"O je serai celui－là qui sera Dieu"）。他提出，用一种爱把基督与撒旦结合起来，便可超越善与恶的对立，并用火炬焚毁地狱。于是天神杀死了该诗人，因为上帝并不赞同诗人的那种爱。这就与兰波自己写诗时的态度相左了。兰波的认识是，对于一名真正受到社会排斥的诗人说来，他所处的遭受谴责的状态也是他新生的状态。但是，兰波抛弃并最终彻底否定自己的创作，借以逃避其"地狱中的季节"，而到生命结束时，他也许已在用维尔兰的观念折磨自己了。

一种比兰波更加彻底的"错乱"见于热拉尔·德·内瓦尔[①]的作品《奥列莉亚》，其中第一部分几乎是一份临床记录，诊治的病人因梦幻和幻想陷人一个原始力的世界，这些原始力对他的思想说来，既带来启发又具有毁灭性。其内容大多涉及上文已考察过的范围，如面目酷似、列代祖宗、埋人地下的文明"层面"等。第二部分也许更明显地引起人们厌恶，其中的形象也更加混乱，不过还是流露出一种决心，要深入到心灵智慧和力量的某种源泉去，这种智慧和力量足以赋予睡梦和清醒世界以确定的功能。

德·内瓦尔在《奥列莉娅》一书开头时，提到他心目中的先辈除了但丁外，还包括斯维登堡和阿普列乌斯。斯维登堡以其关于人类寻常意识下方有一地狱、上方有一天堂

① Gérald de Nerval，法国画家、诗人。

的朦胧的想像，对1750～1850年间文学产生了重大影响，尽管他还能保持一个超脱的观察者立场，不为他所瞥见的魔怪力量俘获去。阿普列乌斯写到如何沉陷到一种卑下境界，其象征为人变形成一头驴子[1]，然后叙述者由女神艾西丝（Isis）从那里拯救或毋宁说赎救出来，德·内瓦尔书中也出现过艾西丝。阿普列乌斯作品中所讲丘比特和莎吉[2]的爱情故事并非仅是穿插其间的一个情节，而是与爱情和心灵之间真实关系相对应的写照，这种关系被一种邪恶的魔力一笔抹煞了，正是这种邪恶魔力将叙述者推入驴子才能忍受的残暴地狱。

如单独阅读但丁的《地狱》篇，我们会感到尚缺乏理解它的关键，这理解的关键便是《新生》，它的笔墨集中在贝雅特丽齐这一人物身上；贝雅特丽齐在地狱中当然是找不到的，惟有到《炼狱》篇收尾处，她才继露西娅和玛岱尔达之后重又出现。同样，理解《奥列莉娅》的关键是可爱的田园诗《西尔维》，它是一首天真之歌，后来才有经验之歌的。在《西尔维》中，男性与女性的因素建立在性爱以前稳定的兄妹关系上；在《奥列莉娅》中，女性人物作为裁决和否定的角色出现，因此她们的张狂便主要成了使沉沦对叙述人说来具有毁灭性的原因。《西尔维》开头时提到阿普列乌斯和"象牙台"（《雅歌》7:4），"象牙台"在此处象征一次升腾，远非它后来所变成的庸俗又愚蠢的套式。

德·内瓦尔的主题更近似寻求由心灵中更为神秘的领域向意识所揭示的智慧。我们虽并不知道使奥丁神（Odin）丧失一只眼的下界智慧是什么，但我们能够读到济慈笔下的

---

[1] 指 L. Apuleius 的《变形记》，又名《金驴记》。

[2] Psyche，希腊神话中丘比特的女友。Psyche一词在希腊语中作"呼吸；生命；灵魂"解，现代英语中保留"灵魂、精神"的含义。

China

恩底弥翁（Endymion）从海底获得的命令以及爱伦·坡笔下人物亚瑟·戈登·皮姆[1]在世界之底（即南极）所发现的密码。内心世界的探求当然面临一切魔怪式的危险；那样的探求可能仅仅把一个人带入詹姆士·汤姆森《可怕之夜城》[2]中的地狱，也可将其带进勃朗宁诗篇《恰尔德·罗兰》中的幽暗之塔，不过仿佛有一种难以抗拒的冲动促使着他们去冒这样的险。

乔治·麦克唐纳的《幻想》[3]也是描写一次内心世界的探求的，主人公虽名叫安诺多斯（Anodos），但是他的历险实际上却是一次"沉落"（kathodos），即弗洛伊德的读者立刻会察觉到的俄狄浦斯式的境遇，这时主人公把对女主人公的占有让给一个在他感情上可充当父亲的替身。鉴于童年的经验在形成无意识结构时的重要性，因此当我们在《幻想》或《奥列莉娅》（第二部分）中发现类似的关于沉落的叙事包含有幼儿的成分就毫不吃惊了。但是，幼儿的成分易于杜绝对更新的智慧和力量的探求，二者的更新才是沉落的真正目的，也易于用依赖父辈投影的更新去取代它。

在许多这类关于沉落的叙事以及在多数悲剧中，最顽强的手法之一在于运用各种预兆，或某种能预言后来灾祸临头的形象。预兆不论多么凶邪，总归说明存在某种使人类焦虑的东西。人类显然是不能不感到某种针对它的意义的：如果关于世界为他创造或为他而安排的想

---

① 《亚瑟·戈登·皮姆的故事》是爱伦·坡一个短篇小说。

② James Thomson（1834—1882），英国作家，这部重要长诗发表于1874年。

③ 英国作家 George MacDonald（1824—1905）发表于1858年的诗。在希腊语中，anodos 和 kathodos 分别指"升腾"和"沉落"。

法错了，他就会满足于另一种想法，即他算是倒霉透了，沦为创世的替罪羊。人们正是由于深信他们本身之外没有任何东西会知道其存在，才驱使他们往墙上爬——即是说，驱使他们顺着世界之轴的天梯去寻找符合于自己偏执狂的东西。

以上我们一直在谈论的，主要是一种深人个人心灵的探求，像死亡一样，这种探求必定是个人单独进行的。我们还应考察一种更加基本的富于创造性的“沉落”，这样才能充分理解这类形象的含义。

上帝当初是怎样或用什么创造世界的？传统的回答是“无中生有”（ex nihilo），其必然推论便是不存在与上帝永恒共存的东西。弥尔顿在《论基督教义》中提出异议，认为这一说法必定有误，因为从一无所有制造出来的东西仍然是一无所有，而更为合理的是把创世设想成从上帝（de Deo）产生出来的。如果我们意识到，创造这个概念在很大程度上是从人类活动中得出的隐喻，人类显然不能从事无中生有的创造，那么“无中生有”的说法就更令人迷惑不解了。

英语中 nothing 这个词的从属形式是 no thing，除了 no thing 外，我们首先面对 nothing 的双重含义，即它既指 not anything，也指 something called nothing，后者中的 nothing 通常大写成 Nothing，以便把不存在的东西与否定的存在之物区别开来。因 something called nothing 仍旧是 something，不管你用什么叫法。因此，如果我们说“不存在与上帝永恒共存的东西”，这话实属不痛不痒，更不用说它是一种赘述，但如我们说 Nothing（nothingness 或 something called nothing）is co-eternal with God，那就成了一句很不相同的话，这话对许多人说来是十分恼火的。柏格森的话

China

Existence is a conquest over Nothing 中，最后一词需用大写N，否则意思变成什么征服也没有了。Dread reveals nothing 这句话说的是，不管 dread 是什么东西，它都是无足轻重的；可是海德格尔的话 Dread reveals Nothing[①]却截然相反，赋予 dread 以主要含义。我们不妨用以下办法来表示：

A：There is nothing to be afraid of.

B：Wrong. There is Nothing to be afraid of.

从把"零"当做什么也没有改变成把"零"当做数字的起点的情况，已进入各种哲学及文学的语境之中。在基督教神学传统的著作中，也许推柏麦（Boehme）的文章最彻底指出上帝的概念基本上与"空"（nothingness）的概念联系在一起，上帝的存在出现在一种 Urgrund（最初或原始的起因）中，人类关于存在（being）的所有条件和属性都是从这起因中获取的。柏麦的创造观[②]之后，才有海德格尔的否定的否定（a negating of negation）之说法，即将上帝从"空"（nothingness）改造成"某种无限之物（an infinite something），这样也使得"空"变成真空吸尘器，将一切够得着的东西都吸进了"不存在"（non-being）中。这一被抛弃的"空"构成罪恶的原理，也即露西弗或带光之物（light-bearer）[③]，当光或"道"解脱之后，露西弗便变成

---

① 见其《形而上学是什么?》一文，收在由 W. 布罗克编《存在与生存》(1949) 一书中，见第 336 页。关于柏格森的情况，参阅 A. 米切尔 1911 年英译本《创造进化论》由 275 页起的介绍。

② Jacob Boehme（1575－1624），德国神秘主义哲学家。见《通神论六题》(J.R. 厄尔 1958 年英译本)，尤应参阅 N. 柏迪耶夫的导言。

③ 拉丁语中，Lucifer（启明星）源自 lux（光）和 fero（携带）二词。

China

"光"的敌手，即撒旦。这话虽听上去费解，但令人费解的是柏麦。关键的问题在于将"空"与上帝的创造联系起来，这一联系使叶芝着了迷，他在《来自星际的独角兽》这出剧中提到了柏麦，剧中最关键的话是"无物存在的地方才有上帝"。

艾略特的《火灾后的诺顿庄园》主要受了圣·胡安·德·拉·克鲁兹的而不是柏麦的影响，但读了那部诗作，我们也感到沉陷入一个远比死亡或地狱更深更低的一个完全用否定词来描绘的世界，尽管在那个世界中还可见到上帝的存在。写得更具讽刺意味的是亨利·詹姆士的《丛林中的野兽》，这是关于一个什么意外也未遇到过的人的故事，尽管此人忐忑不安地想到总有某种势不可挡的事件在等待着他。这种忐忑不安的心情促使他忽视一切真正发生的事的意义，而最后当遇到Nothing（空无一物）时他便遭毁灭了。

上文提到黑格尔，他告诉我们每一个肯定，仅仅因为是肯定，总包含着作为它自身一部分的否定，这个否定一经被否定便变成个肯定了。像惯常那样，文学中相应的否定未被人们如此认真地研究过，但这些否定还是有的，有待我们去研究。实例之一，是虚构的人物并不存在，上文已指出，这样的事情反会迫使我们去把形态上的虚无设想成意识上是真实的。还有时间和空间的虚无，把它们说成多么久远何等辽阔，也都似乎从不存在。凡此种种情况我们都已很熟悉了。

我们在《浮士德》第二部中，读到浮士德本人在没有恶魔米非斯托菲尔（Mephistopheles）的帮助下，不得不深深陷人"母亲们"（Mothers）的领域，把像特洛伊城的海伦那样的更深的神话原型取上来，这些原型最终变成传统的

华尔普吉斯之夜[1] 的形象。浮士德如何下去，未见详细描写[2]，但与他下去有关的一些话，尤其讲他希望在一无所有中发现一切（In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden）却很有意思，我们注意到"一切"这个词与对"一无所有"的否定之间的密切关系。歌德在与艾克曼（Eckermann）的几次谈话中，围绕着"母亲们"一词说得玄乎又玄，如果我们这样说并不怀丝毫不敬的话，那么歌德本人对自己说的一切恐怕心中还是很有数的，有人曾指出，在德语中，Mütter（母亲）与 Mythe（神话）实际上是个双关语，也许"母亲们"的世界又是个充满空无一物的也即讲得虽有劲实无内容的故事的世界，这类故事是在潜意识中形成的。就它们的内容而言，也仅是"他者"（otherness）的内容，即召唤各种远非人类所能控制的神秘力量，这些力量似乎适宜于处在主观和客观世界下方的某种隐喻的环境中。

诗人们并不是从一无所有中创作出作品的；他们的创作根据是自己以前的文学体验。但是他们可以说也双眼盯着一无所有，他们否定客观环境，也将自己作为一个主体加以否定。他们的处境像是华莱士·史蒂文斯笔下观看"雪人"的人——雪人"本身什么也不是"，却能同时见到"并不存在的无物和的确存在的无物"。因此，就像多恩笔下那名地理学家在一个球上画世界地图那样，[3] "能使一无所有变成一切"或至少有可能变成一切。在《圣·露西弗的夜晚》中，多恩还在一炼金术的语境中引入了对一无所有的

① Walpurgis Night，4 月 30 日，据德国民间传说，女巫们那时在布罗克山聚会、酒宴并狂欢作乐。

② 《浮士德》第二部行 6256，见由 C. 哈姆林编、W. 阿恩特的 1976 年英译本第 358 页。

③ 约翰·多恩：《一次告别：论哭泣》

否定的主题。马拉梅十分醉心于诸如“遭废除”（aboli）这样的词，在擅长于描写沉陷于无物境界的诗人中，他堪称是佼佼者。那首通常称作《yx十四行诗》[①]的诗，描写一间已抛弃的房间里笼罩着恐惧或惊慌（l' angoisse），抛弃房间是因为它的主人已赴阴间（Styx），带走了“虚无”（Néant）惟一引为自豪的东西”，这首谜语诗（ptyx）既可指几十件东西，也可能什么东西都不指。

在《于是乎》[②]中，主要人物奉祖先命令沿着楼梯下去，手持一蜡烛，半夜时他吹灭后，便想起中世纪传奇中可怕的小教堂的形象，于是便掷（或仅摇）着骰子，躺到祖宗的骨灰上，作者称之为“星宿的灰”，因为在马拉梅的诗歌中，星宿像在但丁作品中一样是无时不出现的。在《古舟子咏》一诗中，掷骰子伴随着生与死的搏斗中生命的胜利；在马拉梅的诗歌中，骰子象征着一个如叶芝所说的选择与偶然相等[③]的世界。掷骰子是信赖并不排除偶然的机遇，但本身是个自由行动，所以便开始对否定进行一次否定，从而使某种东西也许最终一切东西重又产生。马拉梅曾指出他所用的Igitur一词与拉丁文《圣经·创世记》2:1所说的igitur perfecti sunt coeli（于是乎天地万物都已造齐）[④]存在联系。这话因缺乏证据受到人们怀疑，尽管如此，它仍是十分中肯的评论。因为马拉梅对“虚无”（Néant）世界的反面同样十分执著，曾谈到有一种书会明

① 对yx作何解释，众说纷纭，莫衷一是，但该诗中有6行分别以onyx（玛瑙）、Phénix（不死鸟）、ptyx（谜语诗）、Styx（阴间）、nixe（水妖）及fixe（固定的）收尾，也许已说明了问题。

② *Igitur*.

③ 《幻象》之15

④ 见马拉梅1867年5月14日致卡扎利斯的信。

确地包含整个言语天地，在文学中，那种书对“我们祖先炼金术士”说来曾是“杰出之作”。我在下文会立即谈及这一炼金术隐喻。

一提起上面所指出 Mütter 与 Mythe 二词间的联系，我就想起自己曾对威廉·莫里斯《人间天堂》这部诗的开头和背景入迷很久。这部诗体故事集的序幕写到有两批漫游者在访问一些他们差一点受封为国王或神祇的社会后，来到大西洋中间一个孤岛上会合了。到了岛上后，他们便开始讲起故事来，一年中每月讲两则故事，一则是古希腊、古罗马的，另一则出自北欧传说。不论学界对这些传奇故事讲述中所体现的诗艺才华如何评价，它们总是包含着对文学批评说来具有长远重要性的一些东西。

莫里斯作为诗人，一辈子都饶有兴趣地翻译或复述文学中的每一则典型故事；而杰出的故事形成为对古典—北欧艺术形态的补充，这一事实令我们想起歌德，以及《浮士德》第二部的古典象征主义如何对该书第一部的北欧背景做了补充。莫里斯作品的背景含有一种舒坦又朦胧的氛围（他自称是“空虚的日子里无聊的歌手”），乍听上去对这样一位文笔遒劲有力的作家说来全然不得要领又徒劳无益。可是也许启迪正在于使我们进入人类创造性思维的深处，注视着伟大的叙事形态涌现，而它们潜在的巨大力量却尚未运用。

当然，莫里斯是仿效乔叟及不少其他作家，也设计一批讲故事的人，由每人各讲一则故事。在他的精心策划下，我们感到许多神话凑成一个体系，一批故事构成了相应的一个隐隐约约的社会群体的雏形，从而勾勒出一种文化的传统。《人间天堂》这一书名也向我们提示某种颇为积极的内容，绝非仅限于写一老叟隐居于一孤岛。

写到这里，我们理应十分清楚地见到本章所述变体的三大成分，即魔怪式戏仿、对意识形态的迎合及名副其实的神话了。魔怪式戏仿是写陷入虚无之境，涉及的仅是一个人的生活或一个社会的整体。伪基督虽会下地狱甚至征服它，但他仅仅把一个地狱带回到人间。为适应意识形态目的而对此变体的改写，则在于指出凡是权力总会腐败，然而在人类社会中对付这种腐败权力的猖獗又是毫无办法的。那些君王权力神圣论的捍卫者声称，如果国王是个残暴的专制者，上帝会通过他去惩罚他的牺牲者；甚至革命作家弥尔顿的笔下，也由米迦勒向亚当解释，说什么暴政无法避免，因为暴君的牺牲者们也残暴地对待自己。具有创造性的沉降是去寻找深处的智慧，寻找人类真正力量的源泉，而从深处升上来的则是真正的神话，本章以下部分将加以探讨。《伊尼德》第六卷中，女预言家西比尔(Sybil)用几行话告诉我们，这种由下向上的探险是何等艰难和英勇，这几行已成为全部文学中引用最为频繁的话了：

> 下到阿维尔努斯去是容易的，幽暗冥府的大门昼夜敞开着；但你若欲走回头路，逃回人间，这却很困难，十分费力。
>
> （第126—129行）

罗伯特·弗罗斯特在其题为《向西流的小河》的诗中，写到一男一女在山巅分水岭处的对话，所有从那里起源的河流都向东流去，惟独一条河偏偏要向相反的方向流。但是，不管这条河多么标新立异，它还是像所有河流一样下山并汁入大海之中。但是这时那男人发现那条小河的水流中出现一处漩涡，阻止河水继续往下流动，仿佛决意要抵制它。诗人从

这现象中见到人类想像力本身的一种形象，即人类的意识产生于自然，又用其自身的自然力抵御着自然：

> 我们正来自自然的这一点中。
> 这几乎便是我们。

我们按照弗罗斯特的提示，探索具有创造性的上升主题，弗罗斯特诗中那条小河就像伊甸园中那条河一样，也可分为4条小溪，所以我们断言上升探求可分为四方面，即炼狱、技术、教育及乌托邦。这四方面与普罗米修斯精神的四大方面相对应，即为人类而受尽折磨的卫士，盗天火送给人间，远谋深虑的神（历来人们解释“普罗米修斯”一名的含义是“远见”）以及人类的最终创造者。

二

让我们首先讨论一下技术方面的形象，这在《圣经》中数量之多令人吃惊：首先，《创世记》第四章中记载着该隐（Cain）子孙后代的情况。该隐本人是个种地的人，但他的名字又可作铁匠解，而且我们见到，他的子孙既过着田园生活，又发展包括冶炼在内的城市生活方式。无论《圣经》的记载还是当时的社会，在对待发展技术的态度上都是十分矛盾的，部分原因在于很大部分的技术发展是受战争激发，并旨在改进杀伤性武器。弥尔顿写魔鬼们在天堂大战时发明火药和大炮，完全是仿效当时已成为定规的主题。到了我们时代，这种毁灭的原则变成了发明之母，许许多多科学发展只得听从于军事的需求。

即使明显属于进步的发明也经常受到保守主义的抵制。

China

例如，在柏拉图的《斐多篇》的结尾处，当"鹭头神"[1]得意洋洋地显示所发明的写作时，他仅听到别人议论，说他发明了一种破坏人类记忆力的方法。普罗米修斯把火这种起码的技术送给人类，竟然构成了"罪行"，这事也在奥林匹斯山的众神中引起极大的忧虑。在《以诺书》中，我们读到那些堕落成恶魔的天使才教人类各种技艺，所以那部书对它们的文化反应是"这世界将变得令人不寒而栗"，对此我们丝毫不感惊讶了。人类通过发明迸发出自身巨大的神力，在历史的每个时期都引起一些人的恐惧不安，其原因一半在于神力与魔力纠缠在一起，一半也由于技术本身没有意志，很容易被设想成一种神秘、外在及邪恶的力量。因而，最原始的发明"轮子"也成了鸿运或苦命的象征。

冶炼技术在古代世界的象征体系中很快获得了毁誉参半的地位，出现得相当晚的铁的铸造尤其如此。《旧约》中在提到为上帝建筑祭坛时，有时总把建筑中使用铁器视为禁忌（《约书亚书》8:31），这不仅因为铁是个新鲜东西，保守的宗教势力拒绝它，还由于一提"铁器时代"便多少意味着贬低文化的价值。

同样道理，神话中的铁匠也经常声名狼藉，他们铸造的剑和盾往往带着魔幻性能，与一种潜在的魔力威胁缠绕在一起。铁匠多半是跛子，包括赫菲斯托斯[2]和盎格鲁撒克逊的韦兰德[3]在内，这使我们回想起古代一种习俗，即把奴隶铁匠搞残废，也许能防止他们溜掉去另找主子。不论世人对铁匠抱什么看法，上述风俗依旧说明，打铁的工匠十分稀罕又十分有用，当非利士人以及后来的巴比伦

① Thoth，古埃及司智慧和魔术的神。

② Hephaistos，希腊神话中司火和锻冶的神。

③ Weyland，日耳曼神话中具有魔力的隐身铁匠。

China

人占领以色列（后来又占领犹大国）时，把所有的铁匠都抢走送回他们国内主要城市去了（《撒母耳记上》13:19；《耶利米书》24:1）。

铁匠代表着一种破坏力，这一点在《撒迦利亚书》（1:20）中说得很清楚。在钦定英译本《圣经》中，用的是“木匠”；在希伯来文的《圣经》中，用的那个词若不根据上下文，很难分辨指木匠还是铁匠。但是，既然有心地善良的木匠，如《新约》中的约瑟和传统中的耶稣本人，也能有富于创造力的铁匠，如《以赛亚书》54:16所提到的新耶路撒冷的那位工匠。那位铁匠建立起一座金碧辉煌的新城市，在《圣经》中，他也许是最贴近炼金术象征的人物，布莱克诗歌中的那位文化英雄即铸造熔炉的铁匠洛斯（Los），也是以他为原型的。

熔炉的形象在下界既可用作否定的也可用作肯定的方面。否定的也即魔怪的世界便是传统中所说的地狱，是一座烧得非常热却不见光的熔炉。肯定的世界则指炼狱，一台很大的坩埚，受拯救的人经过净化从那里出来，就如金属通过一番提炼一样。例如，《圣经》中多次提到埃及是一台“铁的熔炉”，以色列人是从那里解救出来的；而一个蒙圣灵开恩的人所具有的纯净性，有时用“铜”来作为象征（《启示录》1:15）。在炉子中提炼和净化的形象也可用在语言上（《诗篇》12:6），更可用于生活中的煎熬（《箴言》17:3；《以赛亚书》48:10）。这种炼炉最为人熟知的应推《但以理书》所载尼布甲尼撒为逼迫三名忠诚的犹太人殉难而建造的一座炉了。见诸《伪经》记载的他们三人的歌唱高度集中地反映了对上帝的颂赞，颂赞上帝当初创世的美和荣耀，他们能明白这点，显然应归功于在熔炉中的那番净化。十分清楚，通过熔炉象征意义的这么一引申，我们

China

发现技术变成了炼狱，熔炉也变成了人体本身。

希腊文《圣经》中，kaminos（熔炉）一词相当于希伯来文中若干个词（我们可以拿希腊文本中的 kibotos，方舟或柜子，进行比较，它等同于诺亚的方舟或约柜，见《代码》177 页）。在《以赛亚书》（31:9）中，“熔炉”是个隐喻，指祭坛上的火；《创世记》15 中，亚伯拉罕见到，在他劈成两半的家畜中间，上帝安放了一个“炉子”（修订标准本作“壶罐”）。在这一语境中使用“炉子”一词，使我们想起克里斯托弗·斯马特[1] 在《羊羔的欢乐》一诗中所提到的神谕的预言：

按照亚伯拉罕的幻象，那熔炉最终必将来临。

根据我们的理解，这一切熔炉及有关的形象都具有两面：一种环境不是邪恶又必须逃避，便是不完美，必须用内在的火改造它。我说过，那具有改造力量的内在的火是指人体内的能量，而血肉之躯是一个隐喻性的坩埚，圣灵之躯系从它升上来的。《箴言》（20:27）说到“耶和华的灯”，耶稣将这形象改动一下，敦促我们身体内在的光照亮我们，而不要听任惰性或被百般蒙骗的幻觉遮挡我们（《马太福音》5:15），以及《圣经》结尾时将神的启示与火和光联系在一起，都属这方面的例子。与此相关联的还有关于 talents[2] 的寓言，那些寓言使英语中明确表示贵金属重量的词变成指人们的内在创造力。

---

① Christopher Smart（1722～1771），英国诗人。

② 希腊语中 talentos 是金钱和重量单位，一枚的值超过千元。《马太福音》25 14～30 谈到按才能赏给 talents，故 talent 一词又引申作“才能”讲。

由这里再用隐喻引申一下，就很容易设想诗人的躯体也是一台熔炼的坩埚，他从中锻造出作品来。我们可以料想，这类形象在浪漫主义时期十分频繁，例如，布莱克开始写《弥尔顿》一诗时，是将流动在他脑海的伊甸园中的灵魂召唤来，使之进入他握笔之手的；济慈在自己心目中，对女神莎吉（Psyche）及向她的膜拜进行一番再创作；柯勒律治把诗人形容成食用天堂的牛奶和蜂蜜，并使阿比西尼亚（据弥尔顿说，有人认为天堂的遗址便在那里）少女的歌声在他身上复活。

在《奥德修纪》中，富有创造力的躯体又与两类形象联系在一起，即通往宁芙（Nymphs）洞穴的两个入口，一个供凡人出入，另一供不朽的神用（xiii，110 页起），以及两扇梦中的大门，一扇是供梦幻用的象牙门，另一为供真正睡梦用的角质门（xix，562 页起；并见《伊尼德》vi，893 页起）。作为自然的产物，人类的心灵通过睡梦、幻想、对外在世界的感性印象、对别人心灵的感情反应等等，吸收着大量原料供自己的想像力使用。其中许多原料我们称作真实的，但从人类创造的观点说来，这一切却都是幻觉。它们的内容既可能是创造性的也可能属魔怪性的，可能是高尚也可能邪恶、柔情或是残忍：它们都带有其肇始于自然的邪恶和美德。上述幻觉的材料由意识进行加工，而意识已处在它认定是真实的世界中，尽管其全部重要领域仅是它为自己构筑的人为之物。

类似的隐喻思考把后来的炼狱学说发展成人死后通常用火作为象征的净化世界。当然，在但丁的作品中，《炼狱》是整部《神曲》的三篇中居中的一篇，但是对诗中的叙述者但丁说来，因而也对你我这些读者来说，《炼狱》篇还含有更广泛的意义，即天和地都构成净化观的一部分。

China

在但丁看来，《地狱》篇加以描绘的是一座炼狱而不是地狱，因为他是从地狱逃走的；而《天堂》篇所完成的教育和净化过程则已在《炼狱》篇中开始了。

《圣经》中表示炼狱形象的模式便是《出埃及记》的叙事，共分三个部分。首先是侨居于"铁的熔炉"埃及，这是个瘟疫猖獗的世界，埃及人本想绝灭希伯来人，结果走向反面，埃及的头胎儿子都被屠杀。这段情节是由横渡红海、以色列脱离埃及以及埃及军队淹死而收场的。第二部分情节，是描写在荒野流浪，这是一个陷人迷宫般的丧失方向的时期，一代人死去，新的一代人方才能进入迦南福地（《诗篇》95:11）。这一特征说明，我们处在一个超越时间的世界中，只有在先知们的更富诗意的语言中，埃及、荒野、福地等的真正或象征的意义才能更清楚地显现出来。

第三个阶段是进入迦南福地，摩西作为老一代人的代表，未进入福地便去世了。在基督教预示论中（《代码》172页；《失乐园》xii，307页起），这说明由摩西所象征的律法是无力赎救人类的；只有其后继者约书亚（Joshua，与耶稣 Jesus 同名[1]）才能够攻入并占领迦南。可是迦南这个穷酸又气候反常的地方，不像是原先上帝允诺给以色列的处处流着牛奶和蜂蜜的令人向往的福地。恐怕摩西是当年惟一见到那片福地的人，他临死前几小时内所攀登的那座山在福地外面，也许只有到达那山巅才能望见福地。

但丁作品中的《地狱》相当于处在埃及的困境，而人炼狱则相当于渡过红海（那些渡海的人唱起《诗篇》114[2]，

---

① Jesus 一名在希腊文作 Iesous，希伯来文早期作 y' hoshua，即 Joshua，晚期作 yeshua。

② 那首诗中出现如下美妙绝伦的句子：沧海看见就奔跑，约旦河也倒流；大山踊跃如公羊，小山跳舞如羊羔。

China

尾非常恰当的)。《炼狱》篇正文相当于流落在荒野，那迷魂阵的形象是用盘旋攀登一高山的程式来表达的；而在上帝允诺的福地边界上的巨人及其他敌人，相当于《炼狱》篇收尾处把善与恶划分为两极的形象。我们读到的揭开贝雅特丽齐的面纱，可与揭露海妖魔塞王（Siren）的腹部构成对照；忠诚的鹰头狮身兽（griffin）的战车可与兽畜和娼妓行进的队列形成对比；但丁的自由意志实现后，变成了自身的教皇和帝王，这与贝雅特丽齐指责他遗忘、抛弃了在她身上体现的神圣理想恰好相反。这里，《炼狱》篇遵循了《圣经》的导致类似的两极启示的结构，同时作为一部有助于我们从上面和下面观察历史的历史性作品，《炼狱》集中反映了文学本身的功能。

在斯宾塞的《仙后》中，称为“仙境”的世界象征自然界一个高的层面，在那个道德变成现实的世界中，美德与罪恶是互相分离的。在该书的第一卷中，非常清楚地把人生设想成重复《出埃及记》的神话，写到红十字骑士通过一系列炼狱般的场面后，最终在福地或失而复得的伊甸园边境上投入与死亡和地狱之龙的一场恶战，骑士胜利并救出了乌娜。济慈在一封信中提到人生的目的在“铸造心灵的山谷”，这话同样含有炼狱的净化，尽管济慈的长诗中没有一首十分明确地描绘那个形态。斯特林堡晚期的剧本，尤其《到大马士革去》三部曲和《大路》，也把人的一生纳入炼狱净化的模式，通常都以升华的形象作为基础，不过斯特林堡又回归到炼狱具有惩罚传统的观念。

总而言之，关于生命之链的等级宇宙观的崩溃，使得诗人们更加自由地描写普罗米修斯的象征体系及人类内部各种巨大力量的涌现。歌德的《浮士德》第二部结束时，浮士德被强行拉到天堂去，正如其原型被拉入地狱一样，

China

因为正像原来的序幕中上帝向靡非斯托非尔所解释，对于不断奋斗的人，一切都已加以宽恕了。该书的第一部虽称之为悲剧，但对浮士德本人说来谈不上什么悲剧，因为他设法把实际的痛苦转嫁给格雷钦了。但是在第二部的开卷和收场时，仍然相当出色地保留了一种向上升腾的形象。

在布莱克的晚期预言诗中，主题往往写艾比恩[1]的堕落和获得赎救，艾比恩象征一个庞大的人体，在他体内，人类的整体都是和谐一致的。艾比恩的堕落与我们如今所理解的《创世记》中的创世是同一码事，他得到赎救应归功于洛斯（Los）的努力，洛斯是个铁匠神，他那把铁锤象征人的心跳，他的熔炉是一头热血动物的创造力。洛斯竟然能铸造铁器，这对强烈反对技术的布莱克说来十分古怪，但他把他所处时代称为“铁器时代”，那是个革命的时代，因为除奋力上进外，再无其他出路。洛斯又是预言的神，人们把它视为等同于技艺和创造性的时代。《老虎》一诗强有力地把技术和净化的形象与创造融为一体，而“什么铁掌能创造这一火种”这行诗充分烘托出普罗米修斯的面貌。

在艾略特的更为传统的神话模式中，炼狱净化的过程并非仅从人们心灵的最深处上升，还是人们对从火舌中下来的一种圣灵的反应。圣灵的下凡和人们的反应使《小吉丁》一诗第四部分的两节抒情诗充满活力，其中后一节与

[1] Albion 一词含义众说纷纭，大致有四：（1）海神尼普顿的魁梧儿子，他发现英国并统治了44年；（2）叙利亚国王长女 Albia，新婚日杀夫，被放逐到英国，嫁给一土著；（3）此词在拉丁文作白色讲，罗马人称英国为 Albion 是因为英国东南濒海的都是白色山崖；（4）M. 德雷顿作品中称 Albion 是罗马人，第一名在英国殉难的基督教徒。见《布鲁尔西方典故词典》，伦敦，1975。

China

赫克勒斯在柴堆上自焚联系在一起，因为在希腊神话中，赫克勒斯是进入神的世界的屈指可数的凡人之一。《小吉丁》写于伦敦遭受大轰炸的时期，通篇都是对炸弹掷下引起大街火海的魔怪式戏谑模仿。这种场面构成了诗中叙述人与一个象征诗歌传统的"熟悉的复杂鬼魂"间对话的背景。这一背景有意地使我们想起但丁《地狱》篇中一个场景，但是当鬼魂谈起诗人的社会功能时，他却对马拉梅的一句话进行了篡改，说：诗人的任务是"净化部落的用语"。

叶芝的诗篇《拜占庭》也描写一个神秘的技术、炼狱、炼金术的世界，在那个世界里，"血中诞生的鬼魂"在死亡时穿过水域，到"匠铺"中接受锻冶，并经历一番净化的操作，包括舞蹈、火焚及改造成"壮丽的不变的黄金"。与艾略特一样，叶芝的诗歌中，也用净化的升腾去弥补旧时生命之链那种向下的运动。艾略特保留着更为传统的基督教特征；但在叶芝的《扬帆拜占庭》[①]中，我们发现一种更加悖理的观念，他分别把生命之链中的神、圣者、世人及自然物体叫做"昏昏欲眠的帝王"、站在"上帝圣火中"的圣者、拜占庭的老爷太太，以及金树上一只玩具鸟，它象征自然已升华为"永恒的艺术"。这种观念不是反映权威或神的恩泽，而是关联到一种超越时间的境界，诗人如最后一行所指出，歌唱着往昔、如今及未来。两首关于拜占庭的诗使我们不禁要问，叶芝究竟在谈人死后的生活还是关于诗人改造现实的想像力。我们立即就意识到，这是一个"非此即彼"的问题，必须做出"既此又彼"的回答，它才能讲得通。

① 《拜占庭》和《扬帆拜占庭》都是叶芝写的诗。

China

这最后一点说明，我们所探讨的净化过程包括诗人的自我教育这一主题，即提高自己的技艺，发挥自己的社会功能。我们发觉但丁《炼狱》篇中人物斯塔修斯是何等的杰出，他作为维吉尔的门生，青出于蓝，在诗艺中吸收基督的启示，因而成为但丁本人的原型，与他何其相似乃尔。斯塔修斯与《炼狱》篇中的其他诗人和画家创造了一个足以能不断净化和提高自身的文化传统，这种提高与其说体现在作品的质量上，毋宁说是成为一种卓成见效的教化力量。"教化"一词的含义不是纯属世俗方面的：我已在上文指出，任何一个邪恶的社会都还能在其文化中产生一些吸引人的东西，而文化上的成就构成一种天真无邪的理想的中心，即虽然失去却已部分重又获得的天堂。

到了《天堂》篇结束时，但丁已抵达"世界之轴"的顶端，并面对着上帝，在那里，提出"接着会发生什么"的问题，既不会有答案，也毫无意义。创造性上升的目的在于超越我们所知的时间和空间，既达到一个现时，同时又存在于另一个范围。现时是知识扩展的一刻，其长久与有记载的人类历史相同；而更广的存在则是推动日月星辰运转的爱。但是当然了，按照我们对"旅行"一词词义的了解，它只能发生在但丁的生前，在那样的语境中，"接着会发生什么"的提问毕竟还是有一层意义的。随着时钟又一声的滴答，他开始了横向的旅行，步入自己14世纪的生活。就像传统上的耶稣一样，对但丁说来也得有个第二次的来临，而最后的理想可能包括但丁深信自己死后会获得拯救。但是首要的，却意味着他深信自己诗歌的理想作为一种上帝能够接受的奉献，将获得拯救。

可以接受的奉献这一形象说明，文学与祷告具有同属

China

一类的亲缘关系。在这个世界上，祷告并不直接面对任何人，尽管别人无意中会听到；祷告虽或多或少是自言自语，它却是一种免去内省达到自知之明的方法。因此，这与诗人的倾吐存在一定联系：诗人的赞扬可以是不对任何事或任何人，可以不顾同时代的反应从事创作，还要求获得一种无论自然或社会都无法为之辩解的精神权威。

本章所论述的主题之第四种变体，其首要关切的问题是财产（property），即是亚里士多德所说人类特有的（proper to mankind）的东西，这是人们权力的延伸，还构成人们身份的一部分。首先是拥有土地，其次拥有金钱[1]，这便是财产的传统形式，而多数的道德大师们（当然也包括《圣经》中提到的圣者）都力图说明，这种财产既然可轻易丧失或靠别人的损失再行获得，本身就不能构成人们名副其实地关切的东西，而是像性生活和饮食那样，必须扩展到生存的其他范围后才为人们所关切。为说明这一点，我们应区别社会财产和个人财产。社会财产不论由谁来掌管，其基础是我们所称的生产工具和技术进步，这些东西使人类能够支配环境。个人财产，当它是人们身份真正的延伸时，则应包括言语的、数学的、绘画的及人类其他创造性的功能。

对技术的恐惧关系到心目中对某些反创造的东西的恐惧，由这种恐惧才产生不知究竟的机械地重复的行动，并墨守不论多么愚蠢或足以毁灭自己的行为俗套。与此截然

① 弗莱这段论述受益于刘易斯·海德的著作《天才：想像力和财产的情欲生活》（1979），书中说明，创造性的社会环境是一种天才经济，而不是一种可随意毁掉和抢走的经济。

相反的创造性，则是拉丁语所说 habitus 和希腊语所说 hexis[1] 那种十分稳当的反复实践，这种反复能够逐渐积累技艺。这一对比使我们回想起斯宾塞在《变幻诗章》中讲到，造物主把人类区分为两类，一类受变化的支配，另一类则支配变化。创造性的重复是《旧约》中智慧文学的中心主题之一，并在《新约》的"从不中断"（《罗马书》1:19）等程式中再次出现。

培养一种创造性技巧的实践同样是一种向下的行程，即将意识的东西纳入从隐喻上讲处在意识之下的潜意识之中。现成的例子，是音乐家迅速又准确地弹奏数以千计的音符：他并不有意识地注意每个音符，尽管在达到熟练以前他曾经历过那样的阶段。不用说，在这种通过实践取得的进步中存在一种机械的成分，人们能够制造其功效远远超出人类意识力量的机器。但是从人们思想上讲，技巧的这两种情况可说是殊途同归，引起的反应是相同的，即技巧尚未达到足够机械程度的音乐家固然听上去索然无味，但是只能机械地弹奏的音乐家同样令人感到乏味。尽管如此，如果不这样事先通过实践向下扎根到潜意识中去，那么意识的升华是不可能出现的。

这两种重复，即自发的重复和习以为常的重复或实践，与两种记忆紧密联系在一起。一种是机械的记忆，仅仅将过去的事延伸到现在，另一种是积累的记忆，则是用过去的事来构筑一个现在。朗费罗劝告要"在活生生的现在开展行动"，如果现在是指抽象的现在，那么他的话就毫无意义，因为真正的现在永远出现在过去结束的时刻，那时我

① 拉丁文 habitus 指"习惯"，希腊文 hexis 指"习惯"，即受某种方式制约的状态。

们已结束（此前的）叙事，正在上下求索。同样，由不可改变的过去而滋生的机械记忆，仅是受过去的奴役，惟有反复实践才是一种使个人获得自由的技巧。

毋庸赘述，反复实践的主题包括在梯子本身的隐喻之中，指循序渐进的形象。梯子经常以螺旋的形式出现，从而为向上进取增添了循环运动的形象。循环本身可能象征力量的不断遭到挫折，用布莱克的话说便是“又一个枯燥的回合”，也可能象征与之相反的情况，即到达螺旋顶端时力量已感到自给自足，不再有更进一步的适当象征了。我们曾注意到《天堂》篇收尾时使用的两个词：“圆圈”（cerchio）和“旋转”（rota）。

炼狱的说法建立在“来世”生活观念的基础上，即认定人类有价值的努力都不可能在一生中完成，而需到下一辈子在神的更明确指导下才能完成[①]。但是关于来世生活的隐喻很易引起理解的混乱，因为这些隐喻仅仅提示我们现在的经历可延伸到未知的境界。一切来世的生活都密切关系到个人生活的未来，或历史中人类的未来。《新约全书》的四部福音书向我们显现弥赛亚第一次降临的情况，这是发生在时间中的事件，因此还不属预示世界未来的第二次降临，也不是天堂与地狱的最终分离。耶稣教导中拿麦子和稗子的寓言（《马太福音》13:24 起）告诫我们，人生是善与恶无法区分的混杂体，更确切地说，是生与死不可分离地混杂在一起。第一次降临时的一切都预示着第二次，而“第二次”这话又意味着未来。但是未来依然处在时间中，我们到达未来后，所发现的仅是更远的未来。由此可

---

① 汉斯·金：《永恒的生命》，爱德华·奎因 1985 年英译本，第 139 页“炼狱是指上帝本身”。

见，历史上所有由天启关于未来的理解所推动的革命都是虚幻的，包括基督教革命在内。

所以说，鉴于净化的观念与人类的创造性努力有关，它就像在但丁史诗中那样，直接指向上方的天堂世界；或如布莱克所说，指向一个超越时间的世界，在那里，诗人见到“现在、过去及未来”；或者如叶芝所言，净化的理想歌唱着“以往、当前或即将来临的一切”。在勃朗宁看来，从有神论角度说，这是一项找不到答案的争论，因为人类的一切努力都只是一部分，上帝所起作用才能完成人们仅仅提供的部分努力。勃朗宁的诗篇《文法学家的葬礼》写一个许多人称为“迂夫子”的学究，毕生抠唆着希腊文法的烦琐枝节，最后由其学生将他大讲排场地抬上一座净化的高山，来到山顶一个“文化丰富”的城市，这更近似上帝之城，而不是通过复兴希腊学术才充满活力的任何文艺复兴的城，该诗最后“比我们世界所设想的更为崇高”一语足以说明这一点了。这又令我们想起布莱克的警句：“永恒性迷恋着时间的产品”。

三

普罗米修斯式的理想所包括的技术、净化及教育三个方面导致了一种社会的理想。人类在肉体方面首要关切的东西，如饮食、性生活、拥有物品及行动自由，都是我们与动物共有的成分。那些第二位关切的东西才是人类所独有的，所以，如果说20世纪是首要关切的问题务必再恢复为首要的时代，那么这话的含义并不是要取消第二位关切的问题，而是使人类与自然重新又合为一体。由于强调第二位关切的问题，才产生法律和艺术，前者包括一切为推

China

延立时满足的欲望而设计的手段，后者建立在对视觉和听觉保持距离的感受上，使直接的尤其嗅觉的直接接触减少到很小的地步。感官的这类升华是动物界产生一个新的具有社会意识的物种的主要因素。要想脱离社会环境去完成任何事情都属徒劳，这一点充分说明人的个性也是植根于法律的一种社会产物，在社会出现以前是不存在的。

在基督教中，历来都把上帝设想成象征权力、智慧和博爱的三位一体，当然，除了涉及 trinity（三位一体）一词外，这种观念也并非仅限于基督教才有。在本书中，我们尤其强调智慧和博爱，在基督教中这两个词向来都分别与“道”或“上帝之子”及“圣灵”联系在一起。但是，关于“上帝”之观念在原始社会的基础，却是人类所具有的具象化倾向，把自己生活中任何神秘或未经探索的东西形象化，尤其对那些具有人力无法支配的力量的东西是如此。关于神秘力量的感觉，主要产生于自然界，包括地震和洪水、旱灾和雷雨，以及掠食的猛兽。大自然任意和反常的方面随着我们了解的加深会逐渐退居到次要地位，但是人类的行为既是自然的一部分，还显示着这个方面。

公历纪元以来的两千年中，人们对始终由于个人象征的权威与非个人的社会秩序两个概念之间的矛盾感到不安。在语言中，“法律”（law）一词在人们生活和在科学中的这两种含义便产生这样的矛盾性。上帝虽是个个人，作为权威往往与法律中属于道德和人性的东西联系在一起，但在实际上，这种权威性是由教会、国家、家族等人间机构来实施的，这一切使我们想起“父亲”（Father）又可用以指上帝。在这种情况下，用布莱克的话说，上帝变成了神父

China

和国王的鬼魂，不仅如此，我们还可称他为族长制家族的头目。

本书的标题取自《路加福音》4:32[1]，可以指由耶稣行使的权力（power）的许多神秘方面。耶稣对其门徒说："天上地下所有的权力都赐予我了。"（《马太福音》28:18）这是耶稣复活以后即显现的力量，与他在十字架殉难时拒不行使任何物质或精神的力量形成鲜明感人的对照。神的权力只能在其自身智慧和博爱的语境中行使，因为在人世的愚行中，它的行使只会变得全然不可思议。一旦超出那个语境，这种权力只能在地狱中操作了。尼采认为，他把人性建立在获取权力的愿望上，从而才完成着一场针对天神的普罗米修斯式的革命。但是，尼采的权力欲望一说未能区别开魔力与神力（即创造力），前者使用词语仅仅为其自身的蛮横辩解，后者鲜明地体现于艺术和科学，并通过它们去改造世界。尼采本人的言论虽旗帜旗明，但他并不了解只提权欲而不问用什么词语，其后果会是如何。因此，尽管他本人并不反犹太人，不是种族主义者，他的社会影响只能产生某种纳粹主义。

20世纪涌现一些铁腕人物，对他们说来，大屠杀、集中营及使无数人脑袋与四肢分家都是必要的政策和手段，权力属于创造性的方面已消失殆尽，社会开始陷入一个反理智、反文化的方向，这是一条通向人间地狱的路。这并不是因为具有理智或富于创造力的人比其他人高一筹，而是因为这样的政策必然预兆着最大多数的人民将遭受空前的苦难。社会的每况愈下总是由于为了一种意识形态的第二位关切的问题而牺牲人民首要关切的问题才开始出现的。

[1] 原文为"他的话里有权威"。

China

社会一旦沦于这样地步，它便发现继续维护这种意识形态也难办到，于是就干脆诉诸野蛮的暴力。到了这最后一步，种族绝灭就大施淫威了。

由于世界上任何一个社会都不忍心见到这类危险，所以，关于地狱火炼的布道变成最有用处的文学体裁，况且地狱确是我们为自己设想出来，我们的反应是真实的焦虑而不是任何形式的歇斯底里。这类关于地狱火炼的布道的一种典型的形式叫做 dystopia[①]（地狱般处境），是一种空想的讽刺的社会观，其在 20 世纪的代表作有奥威尔的《一九八四年》和索尔仁尼琴的《第一圈》。可是与"地狱般处境"相反的却并不是"理想国"（Utopia）本身，因为它往往是一种挖空心思构想出来的充满忧虑的形式，除了柏拉图和莫尔[②]的作品外，其他作品很少达到第一流的文学造诣。

与"地狱般处境"真正相反的，毋宁说是上文已提及的一种社会准则的观念，这种观念确保讽刺之具有讽刺成效。一群观众在观看一出喜剧时，意识到通常主宰着剧情的人物多么怪诞可笑，因为观众心目中已勾勒出一个更为合情合理的社会，而许多喜剧到了最后时刻，也都形象化地展现这样一个社会。在文学之外也存在对一种社会准则的信念：譬如，我们完全可以设想，医生和社会工作者都受到某种理想的激励，他们理想中的社会要比朝夕见到的社会更加健康或更为自由。

---

① Upotia（乌托邦）指理想之国，在希腊语中，由 ou（无）加 topos（地方）构成，即"没有的地方"；前缀改为 dys－，便表示与乌托邦相反的地方。

② Sir Thomas More（1478－1535），英国人文主义者，《乌托邦》一书的作者

China

我们所说的社会准则具有两个层面。低下的层面是设想人们第二等关切的问题获得解决，感到应该有一种政治思想与社会中实际出现的过程联系起来，或者应该有个虔诚的群体与其神学目标在实践中一致起来。高级的层面则是向往人们首要关切的问题，如自由、健康、平等、幸福、爱情，都得以兑现。如果这样的理想丧失或被某种意识形态观念所取代，那么，不管这种意识形态在理论上多么令人钦佩，理想也会在强大的压力下变成一种偏执的东西，从而处于不断的滑坡，这点已如上述。如果这种主要的理想完好地存在，我们就见到了人间天堂的模式，但丁以其对这类问题一贯中肯的洞察力，将人间天堂定位在人类净化和创造性努力的高山顶端。

任何对《圣经》和文学感到兴趣的人，都会最终发现自己像个人造卫星那样在环绕着《约伯记》运转。这里，我想在讨论它以前，为目前的论证规定一个适合的语境（《代码》193页起）。约伯挣扎于其中的人间处境具有如此大的讽刺意味，致使他对这一语境完全陷人惊恐失措的地步。他设想这准是一场审判，有法官、起诉人以及辩护律师。尽管读者知道，约伯本人却不知撒旦在扮演起诉人的角色，也不知撒旦问"难道约伯丝毫不害怕上帝?"是何用意。但是，当然了，像任何遭到不公正对待的其他人一样，约伯也希望知道他自己的案子是怎么判的（《约伯记》31:35）。与此同时，他不得不起来为自己辩护，但尽管声明对自己的案子抱有信心，他还是感到十分气馁，无力替自己辩白。不过他相信，他迟早会获得一名"赎救者"（19:25，钦定英译本如此称此人）、辩护人、替他报仇者或任何能帮助他出奇地怀疑自己处境，或使他不要回到原来处境，而是使他能直接见到上帝的人（19:27）。实际上，原

China

来这便是所出现的主要事件（42:5），尽管他失去的财产全都恢复了。

约伯也不知道审判有两种：一种是旨在净化的审判，它是一种考验和纯洁化的操作，目的在于把一个人往上扶一步；另一种则属指控性的审判，像“最后审判”，是对过去的宣判。约伯所遭到的是前一种审判，而不是如他自己所设想属后一种。因此，故事的急转直下，从悲剧变成喜剧，与约伯所料截然相反，更不用提他的朋友了。上帝从旋风中亲自回答约伯：法官本人从法庭降临下来了。

约伯究属有罪还是无辜，上帝自己的做法是公正还是不公正，对这一切问题上帝一概不予回答。我们也不再听到与撒旦打赌的事。上帝仅从约伯处境最明显的一点讲起，即约伯干脆不曾理解自己为何陷入这样的境遇。他简约地向约伯谈起当初他创世的经过，创世时的理想如今已展现在约伯面前了。上帝不让约伯回顾过去的一系列原因，因为那样一来，他只会陷入一种错误的回忆中。到了如今的处境，约伯的故事也就收尾，他现在必须上下张望。他所见到的是当初未经毁损的良好创造：一端是心智的和谐，黎明的星星在一起歌唱；另一端则是邪恶的巨兽，主宰着傲慢的童稚（41:43）。约伯既已明白这样一个两极分化的宇宙观，他就能回归到原先的状态，因为不妨说，上帝也使自己恢复到原先本身的状态了。

但是，故事最终收场时所恢复的是一个群体。约伯虽不致在审判中遭到一项判决，可是他的三个朋友却受了难：他们由于称上帝公正而曲解了上帝。他们理应认罪才能获宽恕，约伯本人也是直到替他们祈祷才恢复原

先处境的（42:10）。从那时起，约伯的家庭又兴旺起来，他的朋友们带着财礼回来了，这些都象征着一个正常运转的社会，约伯还生了几个女儿，都是世上的头等美人，这最后一段充满幻想笔触的话告诉我们，约伯周围之得以形成一个新的社会，全靠约伯重又充满活力的理想或变得崭新的个性，这既构成该社会的中心，也是该社会的外围。

《约伯记》第31章结束时约伯那番掷地有声的话，实际上既非对他的朋友们也非对上帝而说，更不是仅仅一次独白。将这番话当成修辞，视为替世人对待上帝的态度辩护，是毫无用处的。那三个朋友认为这番话太自以为是（32:1），甚至是一种亵渎或无神论者的话，约伯身陷苦境做出如此反应是很自然的。但是他们错了，这番话所流露的纯粹属于对人生首要需求的关切，关切自由而反对奴役、关切幸福抵制苦难、关切健康摈弃疾病。这是富有想像力的诗人的声音，他们不顾顺从天命甚至世间常情的一切说法，坚持认为这个浊世中惟他们独清，其他人一概不容置喙。

上帝的回答将先知和布道倒了过来，其实并未回答任何东西：它作为寻常的修辞，听上去虽振振有词，却显得不得要领。这种回答只是将约伯首要关切的问题纳入一个更大的保罗·蒂利希[1]所称的“终极关怀”（ultimate concern）的语境中去。《创世记》中最初的创造用隐喻所象征的那些关于生、死及“遗弃”等奥秘之事是人们无法理解的，因为它们永远不能成为现实。但是既存在一种蒙

[1] Paul Tillich（1886－1965），德国新教神学家兼哲学家，在美国甚有影响。

蔽的创造，也存在一种启示的创造，后者与前者是等同的。只是神秘的创造是发生在遥远古代的创造，也即约伯虽已听到，却无法直接见到的那一次（42:5）。当遥远古代那次创造再次显现在他眼前后，他便变成那次创造的参与者：即是说，他本人也变得具有创造性，因为在他看来，天和地都变成新的了。上帝并未使他有所新的发现，而是获得一种对已存在的一切更深刻的理解。这种更深的理解并非仅仅意味着更多的智慧，同时也表明力量的增加。

关于从前的天堂业已丧失或死后有一地狱威胁着我们的神话，都是受时代苦闷歪曲的神话。我们面前出现地狱，是因为我们自己将它摆在那里；天堂失去，是因为我们没有将它摆在眼前。《圣经》中关于上帝有创始力而人类只能做出反应的观点已走向其反面，这时首创性在人类方面，而从约伯得到的答复所象征的上帝的反应也是有保证的。这两种观点的结合将是下一步发生的事，只是当出现二者的结合后，再也不会有其他的下一步了。

在约伯讲完那番话与上帝开始回答之间，我们读到以利户（Elihu）的一番插话，这是后来有人外加上去的，那个人具有以利户的特征，狂妄、自信，以与同时代的一切关系密切而自豪，又确信自己有能力捍卫上帝及指责约伯。此人的凭证是十分可疑的，但在故事中却占有其地位。当我们面对人类生存的不可思议之谜，又见上帝全然懦弱无能，对人类苦难无所作为甚至毫不关心时，我们会感到备受压抑，忍无可忍，这时我们已进人艾略特所说的“荒漠中的言谈”的时期，听够了那些空谈家的花言巧语，说什么书可以删节、修订呀，应加整顿呀，讲清道理呀，

并且声称革新的时代已来临。在这一切之后，也许会开始听到那种令人可畏却受到欢迎的声音，鄙弃一切我们过去自认为理解的东西，恢复一切实际上我们从未丧失过的东西。

China

译 后 记

在我的书架上，陈列着诺思洛普·弗莱生前及身后出版的本人著作，关于他的传记、评论、访谈以及加拿大等国（包括我国）历届弗莱学术研讨会所出版的论文集，约有50多种；加拿大方面正在由 Alvin Lee 教授主编 *CWNF*（诺·弗莱全集），计划出版33卷，已出书13卷，有8种已到了我的案头。在西方两千多年文学发展的历史中，弗莱基于人类学的原型批评属于少数有所突破、颇多创新的理论之一；加上他所涉猎的学科甚多，包括社会学、人类学、语言学、文化学、宗教学、史学、哲学、民俗学、美学、心理学、伦理学等等，因而全面理解并掌握他的博大精深的理论体系存在相当难度。

弗莱生前曾言，“任何文学批评都是比较文学”，并认为西方艺术家不应把自己设想成仅仅承继希腊、罗马到西欧的单线发展的历史遗产，他本人便十分关注东方，尽其可能了解我国的语言、文学、文化及哲学社会思想，认为只有广闻博见，方能实现他理论上的“归纳的飞跃”。重要的理论遗产属于全人类，我们译介弗莱的文学批评，无疑十分有助于丰富我们的文艺理论，事实上我国也已出现不少文章用神话原型阐释、解读甚至破译文学作品。

中国社会科学院文学所的叶舒宪教授十分关注弗莱的

China

文学批评体系，比我早10年已编译出版《神话—原型批评》一书。为弗莱《神力的语言》中译本写序一事，可谓非他莫属；序言纲举目张，确是颇得要领地概括了全书的内容，但是面对序中的溢美之言，我感到受之有愧，本人10年来所做的，仅是十分微不足道的点滴工作。

本书系根据Northrop Frye, *Words with Power / Being a Second Study of "The Bible and Literature"*, Toronto: Pengnin Books Canada, Ltd, 1990，译出，版权原属作者本人所有，2002年11月5日N.Frye Estate, Victoria University, Toronto的主任Dr.Paul Gooch来函同意我们翻译出版此书。

译文中保留了弗莱原著的全部注释，其中一部分由美国Roanoke College和Robert D. Denham教授做了充实和修订；此外，为方便我国读者，本人另添加了一些注，这又是与Denham教授的热情支持分不开的；有鉴于此，恕我们不逐条说明注释的由来了。Denham是弗莱的得意门生，弗莱研究的权威，我与他多年交往，感到他提供的资料是值得信赖的。

责任编辑十分认真地校阅了译文，社会科学文献出版社的其他同志也为此书出版付出了不少努力。

最后，本书承加拿大驻华使馆文化处资助出版。

吴持哲

呼和浩特学府花园

2004年5月1日

China